

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA NUIT EXISTENTIELLE ET LA PSYCHOTHÉRAPIE COMME EXPÉRIENCES DU CLAIR-OBSCUR
PSYCHIQUE À TRAVERS LE FILM « EYES WIDE SHUT » DE STANLEY KUBRICK

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT DE PSYCHOLOGIE

PAR

CATHERINE GRABHERR

JUILLET 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Tout d’abord, je tiens à adresser mes plus vifs remerciements à mon directeur de recherche, le professeur Christian Thiboutot, pour la confiance qu’il m’a accordée tout au long de mon cheminement doctoral. Je lui dois mon admission au doctorat, mon intérêt grandissant pour l’approche existentielle et la découverte de la phénoménologie poétique de Gaston Bachelard. Je garde de lui le souvenir d’un professeur passionné, rigoureux, plein d’humour et porté par des valeurs humanistes convaincantes.

Je tiens également à exprimer ma gratitude envers les autres professeur-es de la section humaniste du département de psychologie de l’UQÀM, à savoir Valérie Bourgeois-Guérin, Pierre Plante, Mélanie Vachon, Bernd Jager, Florence Vinit, ainsi que Sophie Gilbert, de la section psychodynamique, pour avoir contribué à faire évoluer mes réflexions au sein de leurs enseignements, de qualité incomparable. Leur ouverture intellectuelle et leur implication bienveillante auprès des étudiant-es font du département de psychologie un bastion de référence au-delà des frontières canadiennes.

À la faculté de communication de l’UQÀM, je remercie la professeure Diane Poitras, de l’école des médias, pour le temps de discussion qu’elle a bien voulu m’accorder autour de son documentaire-crédation *Nuits*. Ses connaissances cinématographiques ont incontestablement nourri mes apprentissages dans ce domaine. Sans oublier Marion Froger, professeure agrégée au département d’histoire de l’art et d’études cinématographiques à l’Université de Montréal, et les étudiants de son cours intitulé « Socialité du cinéma », dont les commentaires à propos du film *Eyes Wide Shut* furent des plus éclairants.

Je remercie également mes collègues du groupe doctoral de Christian Thiboutot, pour leurs interventions pertinentes durant le visionnement du film. Je garde également un agréable souvenir de nos déplacements lors des congrès et des journées d’études (35^e IHRSC, « Cinéma et Existence »), et des cercles de discussions chez le professeur Jager, dont l’hospitalité était éprouvée au-delà de ses écrits.

Mes remerciements vont également aux professeurs Jacques Quintin et Daniel Boleira Guimaraes de l'Université de Sherbrooke, avec qui j'ai eu l'honneur de collaborer sur plusieurs conférences mémorables. Je pense également au professeur Alfonso Santarpia, avec qui les discussions furent stimulantes.

Sur le plan clinique, je remercie l'équipe de supervision du Centre de santé et de consultation psychologique de l'Université de Montréal, en particulier les docteur-es Sébastien Côté, Philippe Tremblay, et Sylvie Corbeil. Leur humilité, leur humanité et leur bienveillance en font des modèles d'intervention clinique inspirants.

Enfin, je souhaite remercier mes proches ami-es en France : Jean Lemius, Florence Dillmann, Céline Schmitt, Aline Falco, Jean-Marc Kling et Adèle Berbach, pour le soutien social, affectif et moral qu'ils ont su m'apporter ; ainsi que mes collègues et ami-es au Québec : Marie-Pierre Michaud, Laurent Gosselin, Chantal Fillion, Marc-Etienne Lachance-Gaudet, Isabelle Dame, et Yves Décarie, pour leur fidèle présence durant ces longues années d'études et de rédaction. Années doctorales qui se sont malheureusement soldées par le décès brutal de ma mère, à qui je dédicace cette thèse, et grâce à qui j'ai pu bénéficier du support nécessaire pour m'accomplir au niveau des études supérieures. Grâce à des parents aimants, soutenant et généreux, j'ai pu venir à bout de ce travail d'écriture conséquent. Je les en remercie du fond du cœur.

DÉDICACE

À la mémoire de ma mère, Jeanne Marie Grabherr, née Gross,
qui s'est éteinte le 10 juin 2021, et qui m'a tant soutenue.

Tu es désormais mon étoile dans la nuit.

AVANT-PROPOS

Cette thèse est le fruit d'une longue aventure que je qualifierais volontiers d'*existentielle*. Elle représente certes l'aboutissement de plusieurs années de lectures, de réflexions, de discussions et de rêveries partagées, mais aussi de rêves nocturnes étranges depuis la sortie du film *Eyes Wide Shut* au printemps 1999. L'inspiration d'un tel travail puise donc sa source bien au-delà de mon cursus doctoral en psychologie.

En effet, j'ai toujours été fascinée par le rapport incommensurable entre la petitesse et la grandiosité, ou, pour le dire autrement, entre le particulier et l'universel. C'est bel et bien la contemplation nocturne qui m'a inspirée les plus humbles méditations rêveuses. Le mystère demeure entier et fait rêver celui ou celle qui ne craint pas de ne pas tout connaître, de ne pas tout maîtriser, et qui peut accepter d'être dépassé-e. C'est dans la contemplation de la nuit étoilée que j'ai pris conscience de mon infime présence sur terre, et à quel point nous sommes toutes et tous à la fois fragiles et précieux. La nuit a quelque chose à voir avec la finitude.

Mon intérêt spécifiquement académique pour la nuit remonte à mon premier cursus universitaire en arts visuels, où j'ai eu l'occasion d'explorer une poétique du nocturne à travers la création d'une série d'anamorphoses lumineuses au sein d'un lieu obscur et inoccupé. Ma passion pour le monde de la nuit va bien au-delà de cette période. Elle remonte aux douces nuits d'été passées dans ma campagne vallonnée, à partager des conversations amicales sous la voie lactée, à dessiner jusque très tard dans la nuit, ou à fêter avec mes ami-es jusque l'aube. « La nuit appartient à la jeunesse », dit-on, pendant que les adultes dorment ou veillent sur nos pérégrinations nocturnes. Probablement pourrions-nous remonter encore plus loin dans le temps, jusqu'à l'obscur cave humide de mon enfance qui me faisait peur, ou au grenier sec et lumineux qui me fascinait ; et entre les deux, ma chambre, abritant de merveilleux secrets.

Lorsque vous entreprendrez la lecture de cette thèse, c'est dans cet héritage culturel et personnel que vous serez convié. Faites comme chez vous, installez-vous, prenez le temps de visiter chacune des pièces, un étage à la fois, un recoin par-ci, un recoin par-là. Chaque mobilier théorique a son histoire, sa provenance, sa place. Si quelque défaut de construction, d'aménagement, d'emplacement ou de

décoration vous semblait suspicieux, apportez-y votre contribution, votre allégeance, votre perspicacité et votre imagination. Cette proposition doctorale se veut être un espace accueillant et un terrain fertile.

Il va sans dire que la complexité de ce travail relève d'abord de son interdisciplinarité. Entreprendre un dialogue entre la philosophie, les arts et la psychologie représente un défi de taille. Pourtant, dans chacune de ces disciplines, je m'y sens chez moi.

Au-delà des nombreuses références académiques mentionnées dans cette étude, beaucoup de mes idées sont nées de discussions spontanées, formelles ou informelles. C'est pourquoi j'utiliserai majoritairement le pronom « nous » dans cette thèse. En dehors de cet avant-propos, qui assume son *je*, ce n'est pas seulement *moi* qui parle, mais un *je* universel en constante relation avec un *tu*, un *nous* inclusif, un lectorat.

Je fais également le choix d'opter pour une écriture inclusive, bien qu'elle risque d'alourdir le texte. Cette apparente lourdeur est pourtant légèreté à l'égard de principes rigides et codifiés qui donnent trop de poids à l'expression « le masculin l'emporte sur le féminin ». Ne pas consentir à l'écriture inclusive, c'est consentir implicitement à ce principe obsolète qui, par ailleurs, fait de la langue vivante une langue morte. Alors, tout effort à entreprendre pour inclure le féminin est une tâche qui, selon moi, mérite sa peine.

J'ai choisi de mener une réflexion critique de ma pratique clinique à travers l'analyse approfondie d'un film car « La vie est une mise en scène perpétuelle » (paroles reprises de mon directeur de thèse, s. d.). L'art éclaire un peu le fond obscur de toute existence sans l'éradiquer complètement. Un roman, un film, une peinture, un monument historique, une performance de danse ou de théâtre, constituent autant de témoins privilégiés d'une époque et d'une culture, avec son lot de paradoxes et de tragédies. Dans leur fonction narrative, symbolique ou commémorative, les œuvres donnent un sens particulier à notre raison d'être, de n'être pas encore, ou de n'être plus.

L'œuvre d'art me permet avant tout de mieux me comprendre moi-même devant les défis que me réserve l'existence, et éventuellement, d'approfondir mon humanité, ma sensibilité. Comme nous le verrons dans cette étude, la compréhension est médiée par quelque chose qui ne vient pas directement de nous,

comme si l'étranger était à notre propre source une donation originelle. Si un film aussi richement symbolique qu'*Eyes Wide Shut* peut nous faire vivre un décentrement qui change un peu la manière dont nous portons la joie et la souffrance, il me semble justifié d'y consacrer une thèse en psychologie.

En ce qui me concerne, la relation thérapeutique, comme toute relation humaine d'ailleurs, comporte encore une large part de mystères. Bien que les études portant sur les facteurs communs en psychothérapie (Lecomte *et al.*, 2004) nous éclairent de mieux en mieux, il m'apparaît indéniable qu'au-delà de quelques repères théoriques, des ombres demeurent. Ces ombres sont constitutives d'une infinité de phénomènes intersubjectifs qui, entre chaque rencontre, chaque séance, chaque moment de départ et de retrouvailles, me dépassent toujours un peu. C'est ce qui en fait sa richesse mais aussi son lot de questionnements, d'incertitudes, et de curiosité infatigable.

Si le monde peut être appréhendé par les sciences exactes, force est de reconnaître que dans mon cas précis, celles-ci atteignent parfois, et même souvent, leurs limites. Ce que la science ne peut pas m'apporter, je vais le chercher dans le monde des arts, et vice-versa. Je m'adresse donc à des œuvres d'arts pour y trouver d'autres réponses, certes partielles, mais surtout complémentaires, et qui toujours, relancent la question de l'être.

Les deux se valent devant la complexité du vivant qui nous entoure, mais ne servent pas la même finalité, les mêmes besoins, fonctions et intérêts de recherche. Je n'ai donc cessé de confronter certaines réflexions théoriques, impressions cliniques et découvertes culturelles, à ma réalité de jeune psychologue, dans un va-et-vient perpétuel. Cette thèse fera donc état d'un bouquet de références scientifiques et culturelles. Puissent-elles orchestrer une cohérence éclairante de notre condition humaine dans un contexte où l'idéologie de la rentabilité, l'adaptabilité de l'individu, les données probantes et le court-terme, deviennent *la* norme par excellence¹ (Gueydan, 2015 et 2017 ; Gori, 2006).

¹ Cette thèse a pris naissance dans un contexte politique et sanitaire où la France a décidé d'instaurer le remboursement des consultations psychologiques dès le 5 avril 2022, non sans soulever des enjeux qui font encore l'objet de vifs débats.

J’entrevois dans le dernier opus de Stanley Kubrick une aventure humaine digne d’intérêt pour comprendre ce qui vient troubler l’unité relationnelle du couple Harford.

Cette thèse s’adresse d’abord à moi-même, car il me tient personnellement à cœur de saisir ce que je fais, comment je le fais, et en vue de quoi je le fais. Elle s’adresse ensuite à mes consœurs et confrères, en formation de psychologie ou à un stade plus avancé de leur parcours professionnel, afin de créer une conversation plurielle autour de la *nuit existentielle*. De par l’envergure du corpus théorique, cette étude pourrait aussi bien intéresser des historiens que des sociologues, de même que le pont établi avec un objet-film puisse interpeller des amateurs de cinéma. Toutes ces disciplines ont une parenté au sein de la grande famille des sciences dites *humaines*. Dès lors, je souhaite accorder une valeur à cette parenté interdisciplinaire, comme certaines de mes prédécesseuses thésardes l’ont fait à leur manière (Alix, 2011 ; Thériault, 2014 ; Dame, 2020).

Enfin, l’universalité des thèmes qui traversent *Eyes Wide Shut* a de bonnes chances de rejoindre toute personne en quête de réponses personnelles quant à la dualité jour-nuit dans la rencontre avec l’autre. J’entretiens donc le souhait que cette thèse puisse également intéresser quiconque se questionne sur le sens des relations humaines, le rapport homme-femme, la place que prend éventuellement la fiction dans leur vie, ou sur le rayonnement social et philosophique de toute œuvre de fiction comme produit culturel d’une époque et d’une interprétation originale et collective du monde.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iv
AVANT-PROPOS	v
LISTE DES SCHÉMAS	xiii
LISTE DES ABRÉVIATIONS	xiv
RÉSUMÉ	xv
ABSTRACT	xvii
INTRODUCTION	1
Le cinéma lucide de Stanley Kubrick.....	1
<i>Eyes Wide Shut</i> : une poétique du regard, à la frontière du rêve, de la réalité et du cauchemar	8
Le phénomène de diurnisation désubjectivante du nocturne	14
Nuit existentielle, herméneutique du nocturne et phénoménologie poétique.....	18
PREMIÈRE PARTIE DU MONDE DE LA NUIT À LA NUIT DE L’HOMME EN PSYCHOTHÉRAPIE	21
CHAPITRE 1 LE MONDE DE LA NUIT	24
1.1 Tour d’horizon de la nuit.....	24
1.1.1 Qu’est-ce que la nuit ?	24
1.1.2 La relation biologique de l’homme avec la nuit.....	25
1.1.3 La relation cosmique de l’homme avec la nuit	26
1.1.4 Le mot « nuit » traverse toutes les langues et toutes les cultures	27
1.1.5 La nuit dans le langage commun	28
1.2 L’homme à travers quelques nuits passées	29
CHAPITRE 2 MUTATIONS NOCTURNES ET MODERNITÉ	34
2.1 Quelques considérations écologiques autour de la vie nocturne	34
2.2 Le phénomène de « diurnisation » de la nuit.....	38
2.3 Psychologie scientifique et « diurnisation » excessive : une perspective critique du modernisme....	42
2.4 La notion corollaire de « désubjectivation du nocturne »	49
2.5 Spatio-temporalité de la nuit contemporaine.....	52
2.5.1 Se séparer, se retrouver	52
2.5.2 Le « temps de l’envers » et de l’équilibre	55
2.5.3 À chaque âge sa nuit	56

2.5.4	Les bornes de la vie nocturne	58
2.5.5	Seuils, états et ambiances nocturnes.....	59
2.5.6	La nuit comme espace de réappropriation subjective.....	60
2.5.7	Conflictualités nocturnes et autorégulation.....	61
2.6	Conclusion	62
CHAPITRE 3 LA NUIT DE L'HOMME, ENTRE OMBRES ET LUMIÈRES		65
3.0	Introduction.....	65
3.1	La lumière comme essence intelligible dans l'Antiquité.....	66
3.2	Lumière et imagination	69
3.3	Lumière et obscurité dans la mythologie grecque et dans la tradition judéo-chrétienne : le renversement des valeurs.....	71
3.4	Les significations dualistes associées à l'obscurité de la nuit et à la lumière du jour.....	74
3.5	Le siècle des Lumières et l'apogée de la Raison	78
3.6	Poétique du clair-obscur dans l'art pictural	85
3.7	Le tournant décisif du romantisme pour la poétique du nocturne	93
3.8	Conclusion	98
CHAPITRE 4 PSYCHOLOGIE DU NOCTURNE ET NUIT DE L'ÊTRE.....		102
4.0	Introduction.....	102
4.1	Psychologie du nocturne.....	105
4.1.1	Obscurité, ombre et lumière en psychanalyse	105
	<i>Expressions, métaphores et concepts autour de la dualité ombre-lumière</i>	<i>105</i>
	<i>La part de l'ombre.....</i>	<i>111</i>
	<i>La psychanalyse freudienne, une science entre nuit et jour</i>	<i>116</i>
	<i>La psychanalyse, une technique du nocturne ?.....</i>	<i>121</i>
4.1.2	Anthropologie imaginaire du jour et de la nuit	127
	<i>Le Régime diurne de l'imaginaire</i>	<i>129</i>
	<i>Le Régime nocturne de l'imaginaire</i>	<i>131</i>
	<i>Le régime crépusculaire de l'imaginaire.....</i>	<i>133</i>
4.2	Ontologie pénombrale et psychothérapie	138
4.2.1	La nuit de l'existence en philosophie du nocturne	138
	<i>« Nuit du monde » et nuit(s) de l'être</i>	<i>138</i>
	<i>La nuit de la pensée</i>	<i>144</i>
	<i>La nuit de la parole</i>	<i>145</i>
4.2.2	L'être nuital.....	147
	<i>Origines du concept</i>	<i>147</i>
	<i>Nocturnité du corps voyant</i>	<i>148</i>
	<i>Un sujet nocturne ?.....</i>	<i>151</i>
	<i>Intimité et pensée nuitale.....</i>	<i>153</i>
4.2.3	La psychothérapie, une expérience nuitale ?	160
	<i>Dualisme jour/nuit et relation de coappartenance.....</i>	<i>160</i>

<i>Le travail est un univers diurne</i>	163
<i>La fête appartient au monde nocturne</i>	166
<i>Le pivot comme expérience du crépuscule</i>	167
<i>Nuit habitable et nuit inhabitable, du crépuscule jusqu'à l'aube</i>	170
4.3 Conclusion	179
DEUXIÈME PARTIE DÉMARCHE COMPRÉHENSIVE	184
CHAPITRE 5 HERMÉNEUTIQUE EXISTENTIELLE DU NOCTURNE.....	184
5.0 Introduction : peut-on parler d'une méthode ?	184
5.1 Héritage, culture et influences	186
5.1.1 Une question de paradigme	186
5.1.2 La phénoménologie et son applicabilité en sciences	189
5.1.3 Le tournant existentiel de la phénoménologie herméneutique.....	197
5.2 Contribution des arts et des humanités en psychologie.....	200
5.3 Herméneutique du septième art	207
5.3.1 L'herméneutique appliquée au cinéma	207
5.3.2 Rigueur et justesse de l'interprétation	213
5.3.3 Le traitement de la nuit au cinéma	219
5.4 Une phénoménologie du clair-obscur pour une herméneutique du nocturne.....	223
5.5 Conclusion	227
TROISIÈME PARTIE NUITS INTIMES ET LUCIDITÉ RÊVÉE DANS <i>EYES WIDE SHUT</i>	229
CHAPITRE 6 LUMIÈRE SUR LA FAUSSE NUIT	231
6.1 L'envers du regard	231
6.2 L'obscur luminosité de la mondanité, des apparences et du mensonge.....	235
6.3 Authenticité et lucidité rêveuse	239
6.4 Dimensions diurnes et nocturnes de l'imaginaire sexué	244
6.5 Le double rapport au monde éclairé	253
CHAPITRE 7 LUMIÈRE SUR LA NUIT CACHÉE	261
7.0 Introduction.....	261
7.1 Une querelle intime en clair-obscur	264
7.2 Quand la lumière éblouit : aveuglement et cécité psychologique	272
7.3 Se comprendre, au ras du crépuscule ?	281
7.4 Ombres et lumières du secret	286
7.5 Pseudo-conflit intime et lutte intérieure	288
7.6 Quand la nuit claire devient nuit noire : de la jouissance à la mort	293

7.6.1	Seuils, <i>hermès</i> et coappartenance	293
7.6.2	La déréalisation déssubjectivante du nocturne	303
7.6.3	Transgression, jugement et culpabilité	312
CHAPITRE 8 LUMIÈRE SUR LA NUIT RÉVÉLATRICE.....		319
8.0	Introduction.....	319
8.1	La quête de sens diurne et le deuil impossible	319
8.2	Vérité subjective, lucidité et désenchantement.....	330
8.3	Voir clair en l'autre comme en soi : l'intimité lucide en partage	339
CONCLUSION		351
BIBLIOGRAPHIE		359
FILMOGRAPHIE		374

LISTE DES SCHÉMAS

Schéma 4.1 Ontologie pénombrable et psychologie du nocturne	159
Schéma 4.2 Postures et rapports au monde	169
Schéma 4.3 Cycles de travail diurne et nocturne en psychothérapie.....	182

LISTE DES ABRÉVIATIONS

EWS : Eyes Wide Shut

RÉSUMÉ

Une crise existentielle plonge un être humain dans une obscurité souvent souffrante et qui cherche à s'éclairer sans cesse. Les métaphores ne manquent pas pour dire la complexité de certaines expériences psychiques, notamment en psychanalyse et à travers les récits que nous livrent les personnes qui consultent. L'espace thérapeutique peut donc être envisagé comme un lieu intime où s'élabore une quête de sens intersubjectif, autant dans ce qu'elle implique de sombre que de profondément lumineux. Cependant, le chemin de la compréhension de soi et de l'autre est loin d'être clair, et cette thèse se propose de réhabiliter les images du jour et de la nuit, de l'ombre et de la lumière, pour comprendre ce qui, dans toute relation intime, permet d'illuminer les secrets de l'existence et d'habiter l'obscurité sans éradiquer sa densité protectrice.

Dans cette optique, le premier chapitre présente la nuit physique telle que nous la vivons au quotidien. Différents aspects du monde nocturne y sont abordés, à commencer par la relation biologique de l'homme avec la nuit, le rapport cosmique établi avec elle, et l'évolution de la perception du monde nocturne selon différents contextes sociohistoriques.

Le deuxième chapitre s'attarde à poser la problématique liée au phénomène moderne de *diurnisation désubjectivante du nocturne*, dû à l'éclairage artificiel de masse. Nous verrons que ce phénomène traduit un désenchantement du monde associé à une mentalité diurne héritée de l'histoire de la connaissance, et qui consiste à associer l'éclat lumineux au progrès technique et civilisationnel. Traduite dans le champ des sciences humaines, la psychologie scientifique semble elle aussi guidée, voire dominée, par un régime diurne de la pensée et de l'imaginaire. Nous postulons que cette tendance se trouve en partie liée à l'histoire de la psychologie scientifique, qui serait née de la rencontre entre le rationalisme des Lumières et les laboratoires expérimentaux. Nous pensons que la filiation romantique s'avère trop souvent oubliée au profit de la filiation expérimentale.

Afin d'étayer notre propos, nous estimons nécessaire de remonter aux racines culturelles de la dualité ombre-lumière, qui n'a cessé de façonner notre imaginaire diurne et nocturne. Au troisième chapitre, nous revisitons les significations judéo-chrétiennes associées aux Ténèbres, les images utilisées dans l'Antiquité pour signifier l'intelligibilité, et leur reprise durant le siècle des Lumières, où le rationalisme atteint son apogée. Nous nous attardons ensuite au romantisme allemand, où le rapport de l'homme à la nuit fut synonyme de communion avec la nature, de mysticisme et de sensibilité créatrice. Cette période de l'histoire, qui a influencé bon nombre de courants en sociologie, en littérature, en psychologie et en philosophie mérite, à notre avis, une reconsidération importante en psychologie. Elle témoigne d'une profonde sensibilité humaine et revendique une conversion du regard, un thème omniprésent dans le film *Eyes Wide Shut* (1999) de Stanley Kubrick. Ce film nous servira donc de référence culturelle pour étudier, à travers lui, le rapport de l'homme à la *nuit de son être*. Encore faut-il définir ce que nous entendons par ce concept pour le moins inédit en psychologie existentielle.

Pour cela, dans le quatrième chapitre, plus conséquent, nous proposons une charpente théorique autour de la *nuit existentielle*, une notion issue de la philosophie du nocturne. Elle nous permettra notamment d'analyser les personnages du film à travers un angle nouveau (la dualité diurne/nocturne de l'être), mais aussi de repenser, à travers une phénoménologie poétique du *clair-obscur psychique* issue des théories de l'imaginaire, l'impératif éthique de *coappartenance entre la nuit et le jour*.

Nous détaillerons l'herméneutique existentielle du nocturne et la phénoménologie poétique au cinquième chapitre, pour montrer en quoi le recours aux œuvres cinématographiques vient enrichir notre compréhension des phénomènes psychiques, intersubjectifs et relationnels.

Les chapitres six, sept et huit, sont dédiés à l'étude du film comme telle. Une analyse existentielle de la nuit kubrickienne poursuit donc deux objectifs principaux : dessiner les contours d'une nuit de l'être pour la psychologie existentielle, et montrer en quoi la psychothérapie relève d'un itinéraire de dépouillement et d'une *poétisation du nocturne* à partir de l'expérience nuitale et dialogique des protagonistes.

Nous concluons qu'une herméneutique existentielle du nocturne, appliquée au film, nous aide non seulement à comprendre les méandres du désir, de la lucidité et de l'intimité relationnelle, mais également notre rapport clinique à la nuit de l'autre en psychothérapie. Comme pour le désir, dont l'objet nous échappe sans cesse, l'autre demeure inappropriable, à l'image de la nuit étoilée. La poétisation du nocturne consiste donc à traverser la nuit noire pour en ressortir transformé grâce à l'effet de paroles échangées.

Mots clés : *Eyes Wide Shut*, nuit existentielle, herméneutique du nocturne, phénoménologie du clair-obscur psychique, imaginaire diurne et nocturne, psychothérapie, intimité relationnelle.

ABSTRACT

An existential crisis plunges a human being into a darkness that is often suffering, and that seeks to enlighten himself constantly. There is no shortage of metaphors to tell us about the complexity of certain psychic experiences, especially in psychoanalysis, and through the stories that patients give us. The therapeutic space can therefore be considered as an intimate place where a quest for intersubjective meaning is elaborated, as much in what it implies of dark as of profoundly luminous. However, the path of self-understanding is far from clear, and this thesis proposes to rehabilitate the images of day and night, of shadow and light, to understand what, in the therapeutic relationship, makes it possible to illuminate the secrets of existence and inhabit darkness without eradicating its protective density.

With this in mind, the first chapter consists of presenting the physical night as we know it on a daily basis. We will present different aspects of the nocturnal world, starting with man's biological relationship with the night, the cosmic relationship established with it, and the evolution of the perception of the night world according to different sociohistorical contexts.

The second chapter focuses on posing the problem related to the modern phenomenon of *daying annihilation of the nocturnal*, due to artificial mass lighting. We will see that this phenomenon reflects a disenchantment with the world associated with a mentality inherited from the history of knowledge, and which consists in associating luminous brilliance with technical and civilizational progress. Translated into the field of the human sciences, scientific psychology also seems to be guided, even dominated, by a diurnal regime of thought and imagination. We postulate that this current trend is partly related to the history of scientific psychology. We identify two parallel development trajectories: one that would be associated with the romantic period of the nineteenth century, the other with discoveries made in experimental laboratories. We believe that the former is too often overlooked.

In order to support our point, we consider it necessary to go back, in a succinct way, to the cultural roots of the shadow-light duality, which has never ceased to shape our diurnal and nocturnal imagination. In the third chapter, we revisit the Judeo-Christian meanings associated with Darkness, the pictures used in antiquity to signify intelligibility, and their revival during the Age of Enlightenment, when rationalism reached its peak. We will dwell on German Romanticism, where the relationship of man to the night was synonymous with communion with nature, mysticism, and creative sensitivity. This period of history, which has influenced many currents in sociology, literature, psychology, and philosophy deserves, in our opinion, an important reconsideration in psychology, insofar as it testifies to a great human sensitivity and claims a conversion of the gaze, a theme omnipresent in the film *Eyes Wide Shut* (1999) by Stanley Kubrick. This film will therefore serve as a cultural reference to study, through him, the relationship of man to the night of his being. The detour by the romantic motif of the night will also allow us to study the aesthetics of the Kubrickian night.

If psychotherapy is a meeting place where the nocturnal-being-in-the-world is invited to be revealed, it is still necessary to define what we mean precisely by "the night of being", a concept for the least unprecedented in existential psychology. In the fourth chapter of this thesis, more substantial, we propose a theoretical framework around the concept of *existential night*, from the philosophy of the nocturnal and the theories of the imaginary. This notion will allow us to analyze the characters of the film through a new angle (the day/night duality of being), but also to rethink, through a poetic phenomenology of psychic chiaroscuro, gaze and lucidity, the relational issues in psychotherapy.

We will detail the existential hermeneutics of the nocturnal and the phenomenology of chiaroscuro in the fifth chapter, to show how the use of cultural works enriches our understanding of psychological, intersubjective, and relational phenomena within our clinical practice.

Chapters six, seven and eight, will be dedicated to the analysis of the film as such, and the meaningful links that can be established between the world of film and the world of psychotherapy. An existential analysis of the Kubrickian night therefore pursues two main objectives: to draw a night of being for existential psychology, and to show how psychotherapy is part of a poetization of the nocturnal being from the night experience of the protagonists in the movie *Eyes Wide Shut*.

We conclude that an existential hermeneutic of the nocturnal, applied to the movie, helps us not only to understand the meanders of desire and relational intimacy, but also our clinical relationship to the night of the other in psychotherapy. As with desire, whose object constantly escapes us to return to the primordial and fruitful night, the other remains out of reach, like the starry night. The poetization of the nocturnal therefore consists in inhabiting the dark night in the presence of a "well-watchman" look to come out of it changed and confident. Therefore, we value an ethical posture of co-ownership between night and day, which favors authenticity and self-care beyond any process of pure knowledge.

Keywords : *Eyes Wide Shut*, existential night, hermeneutics of the nocturnal, phenomenology of psychic chiaroscuro, diurnal and nocturnal imaginary, psychotherapy, relational intimacy.

INTRODUCTION

Le cinéma lucide de Stanley Kubrick

« Quelle que soit l'immensité de l'obscurité qui nous entoure, nous devons apporter notre propre lumière. »

Stanley Kubrick (cité par Azulys, 2011, p. 233)

Stanley Kubrick est sans contredit l'un des plus éminents cinéastes du XX^e siècle. Né dans le Bronx en 1928, il s'éteint le 7 mars 1999 d'un arrêt cardiaque, dans son manoir de la banlieue nord de Londres², laissant derrière lui un héritage de treize longs-métrages parcourant quasiment tous les genres cinématographiques³. Cet héritage cinématographique est colossal, comme en témoignent les nombreuses parutions d'ouvrages, d'articles, de mémoires, de thèses, les films documentaires et les expositions consacrées à la filmographie et à la vie du cinéaste. Ayant consacré un ouvrage à l'analyse philosophique des œuvres de Kubrick, Sam Azulys, philosophe, cinéaste et professeur de cinéma à l'Université de New York à Paris, pense que cette renommée est attribuable à sa capacité d'« [...] imposer un univers très personnel sans pour autant renoncer à toucher un vaste public. » (2011, p. 9). Un autre auteur, du nom de Sandro Bernardi, professeur de cinéma à l'université de Florence, partage cette idée, précisant que :

Tout d'abord, l'œuvre de Kubrick, toujours tiraillée entre une tendance narrative classique (qui la rend agréable et acceptable pour le spectateur traditionnel habitué à une représentation anthropocentrique) et le cinéma d'avant-garde, expérimental (qui tend à un éclatement de la représentation), est idéale pour souligner la double tendance du cinéma à utiliser les images comme instruments de discours et de récit, et inversement à oublier le sens, en reportant sur l'image toute l'activité représentative. Le cinéma de Kubrick, sans cesse partagé entre la tendance poétique du cinéma moderne (le cinéma d'Antonioni, de Wenders, de Tarkovsky ou de Godard), et la tendance inverse du cinéma narratif (avec cette

² Pour des détails biographiques supplémentaires, nous référons le lecteur à l'article du *New York Times*, paru le 10 mars 1999, juste après sa mort et la sortie du film *Eyes Wide Shut*. Son décès serait survenu un jour après avoir présenté le montage final du film à la société de distribution Warner Bros. Récupéré le 27 janvier 2021 de <https://www.nytimes.com/1999/03/10/movies/all-eyes-for-a-peek-at-kubrick-s-final-film.html>

³ Parmi ses plus célèbres longs-métrages, notons le péplum *Spartacus* (1960), les quatre films de guerre *Fear and Desire* (1953), *Les sentiers de la gloire* (1957), *Docteur Folamour* (1964), et *Full Metal Jacket* (1987) ; le drame érotique *Lolita* (1962), le film de science-fiction *2001, L'odyssée de l'espace* (1968), le drame satirique *Orange Mécanique* (1971), le film historique *Barry Lyndon* (1975), le film d'horreur *Shining* (1980), et enfin, le thriller érotique *Eyes Wide Shut* (1999).

conscience cinématographique que l'on retrouve chez Coppola, Scorsese, Demme) ne cherche jamais à choisir ; il utilise cette opposition pour acquérir plus de force. (1994b, paragraphe 3)

Notons qu'à la sortie de tous ses films, les réactions du public n'ont pas manqué, suscitant souvent la controverse, voire l'indignation⁴. Divisés, les critiques ont souvent été déroutés par l'originalité surprenante de chacun de ses films (Ciment, 2015, 17 juin).

Quoiqu'il en soit, ses films semblent résister au temps et engendrer une pléthore de relectures et de réflexions très diverses. Chez les herméneutes et les théoriciens du cinéma, les propositions de sens abondent, pour le meilleur, mais parfois aussi pour le pire⁵. Cet engouement peut aussi s'expliquer par le fait que Stanley Kubrick cherchait sans cesse à innover, faisant évoluer les codes narratifs, de même que notre regard sur le cinéma (Morel, 2002).

Kubrick est connu pour être un homme très cultivé. Sa filmographie est riche de références culturelles, d'images polysémiques et de signifiants souvent énigmatiques, suscitant curiosité et recherche de sens. Ses références culturelles prennent surtout racine en Occident, et en particulier en Allemagne et dans les pays de l'Est⁶, probablement en lien avec ses origines (sa grand-mère était d'origine roumaine et son grand père était austro-hongrois), et celles de sa femme, Christiane Kubrick, née en Allemagne.

Kubrick vouait une grande admiration au cinéaste suédois Ingmar Bergman et au célèbre écrivain austro-hongrois Franz Kafka, puisant son inspiration cinématographique dans les films d'Elia Kazan, Max Ophüls, Federico Fellini, David Lean, Fritz Lang et François Truffaut⁷. À son tour, il a inspiré beaucoup d'autres

⁴ Notamment avec *Lolita* et *Orange Mécanique*. Voir le documentaire intitulé *Kubrick par Kubrick*, de Gregory Monro, sorti en 2020 en France.

⁵ Dans l'avant-propos d'une revue consacrée au cinéaste, Vincent Jaunas parle d'une « fièvre herméneutique inlassable et débridée » (2017, p. 11), proche de la théorie du complot, probablement en référence au film documentaire complotiste *Room 237* (2012).

⁶ Comme en témoigne par exemple les références aux compositeurs de musique allemands (Bach, Schubert, Mozart, Strauss), hongrois (Bartók, Ligeti), et soviétiques (Chostakovitch, Khatchatourian).

⁷ Voir *Les Archives Stanley Kubrick*, d'Alison Castle, paru en 2016 aux éditions Taschen.

cinéastes après lui, mais aussi bon nombre de théoriciens à travers le monde, dont plusieurs universitaires français reconnus, comme Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Michel Ciment, Michel Chion, et bien d'autres encore.

Le septième art a cette capacité de rallier de nombreuses disciplines et des corpus théoriques qui contribuent à rendre une œuvre riche et « vivante ». C'est en ce sens que l'on peut dire que certaines œuvres dépassent largement leurs auteurs, et cela, Kubrick semble l'avoir bien compris, puisqu'il s'est toujours montré extrêmement réticent à commenter ses propres films, préférant nous laisser libres de les interpréter à partir de notre propre point de vue (Azulys, 2011 ; Ciment, 2015, 17 juin).

En ce qui concerne Stanley Kubrick lui-même, l'homme s'est taillé une réputation qui n'a pas échappé à la presse, insinuant tout et son contraire. D'abord dépeint comme un misanthrope intransigeant reclus dans son manoir londonien, pessimiste et habité par un perfectionnisme ultra contrôlant (Azulys, 2017 ; Ciment, 2015, 17 juin), il se révèle plutôt comme un homme ouvert, chaleureux et timide aux yeux de ses proches (Jaunas, 2017). Sam Azulys, quant à lui, le décrit comme un homme « posé, pragmatique, ouvert, d'une remarquable intelligence, d'une insatiable curiosité. » (2017, p. 19). Concernant la direction des acteurs (qui fit couler beaucoup d'encre et suscitât de nombreuses critiques), il privilégiait l'improvisation et les longues répétitions jusqu'à obtenir une interprétation satisfaisante⁸. En rapprochant l'intellectuel de son œuvre, Kubrick est devenu un mythe qu'il s'agit aujourd'hui de démystifier, comme nous le rappelle sa femme, Christiane Kubrick : « Stanley has always been shrouded in myth. He wasn't strange. He wasn't a recluse. He was really a normal man. That's what I'd like people to know.⁹ ». Du reste, dans cette étude, il ne sera point question de démystifier la personnalité du cinéaste¹⁰.

⁸ Le cinéaste est connu pour avoir produit un grand nombre de prises de vue pour une même séquence. Cf. Morel (2002) et le documentaire *Kubrick par Kubrick*, de Gregory Monro.

⁹ Propos rapportés par Gary Khammar, dans une note figurant dans le coffret dvd *Stanley Kubrick : The Masterpiece Collection*, dist. Warner Home Video, 2014.

¹⁰ Pour une étude biographique complète du cinéaste, nous référons le lectorat aux ouvrages de John Baxter (1999), *Stanley Kubrick. Biographie*, trad. B. Lescut et F. Monier, Paris : Le Seuil, et le livre de sa femme, Christiane Kubrick (2002), *Stanley Kubrick, une vie en instantanés*, trad. S. Suchet, Paris : Cahiers du Cinéma.

Sur le plan esthétique, les films de Stanley Kubrick sont généralement qualifiés de remarquables et avant-gardistes (Bernardi, 1994b ; Morel, 2002), tant par l'emploi sophistiqué et ingénieux de la caméra (l'utilisation de lentilles fabriquées par la NASA dans *Barry Lyndon* pour filmer des scènes éclairées aux chandelles, la fameuse Steadicam dans *Shining*, une caméra produisant un effet de flottement), que par l'agencement de décors somptueux, le choix de la musique, la complexité du message visuel, la prépondérance des travellings et des grandes profondeurs de champ.

Loin d'être un cinéaste en série, comme Georges Lukas, Kubrick a su faire de chacun de ses films une œuvre unique, intégrale et inégalée sur le plan formel, expérientiel et narratif. Avec Orson Welles, il est d'ailleurs l'un des rares cinéastes à avoir pu obtenir des producteurs hollywoodiens les plus influents la plus grande latitude quant à sa vision artistique¹¹. Maintenant, qu'en est-il donc de cette vision artistique qui défie tout risque de censure et de formatage ? Et en quoi peut-elle seulement intéresser les psychologues que nous sommes ?

Sa filmographie, basée essentiellement sur des œuvres de fiction adaptées de romans, est souvent qualifiée de froide¹², propice aux analyses distanciées, faisant de ses films des « monde-cerveau », pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze (cité par Azulys, 2017, p. 20). Autrement dit, des univers calqués sur une exploration subjective de notre fonctionnement cérébral, comme une « sorte d'écosystème autorégulé, de matrice pseudo-rationnelle dont l'équilibre précaire serait toujours menacé par une entropie galopante. » (Azulys, 2017, p. 20). Contre cette propension des critiques de cinéma à réduire l'univers kubrickien à une chose conceptuelle, Sam Azulys (2017) défend au contraire la présence du corps et des affects dans son article intitulé « Stanley Kubrick : le corps et l'esprit. Volonté de puissance et *Mètis* dans l'œuvre du cinéaste ». Une analyse philosophique digne d'intérêt, puisqu'elle bouscule un courant interprétatif qui suggère une vision kubrickienne plutôt cérébrale, nihiliste et désabusée du monde (Azulys, 2017). Michel Ciment (2015, 17 juin), son biographe personnel pendant plus de trente ans, parle d'une « émotion tenue à distance »¹³, sans jamais verser dans le sentimentalisme. Pour l'écrivain, les

¹¹ Kubrick était autorisé à rendre public son montage final, quitte à le remanier après une première projection, selon la réaction des spectateurs.

¹² Notamment par la critique américaine du *New Yorker* Pauline Kael (2001), citée par Vincent Jaunas, 2017, p. 12.

¹³ Paroles prononcées par l'auteur au cours d'une conférence donnée à la Cinémathèque de Toulouse le 17 juin 2015 : <https://vimeo.com/152288910> (consultée le 19 février 2021).

émotions parcourant ses films seraient plutôt « distillées » dans l'image pour nous maintenir dans l'énigme.

Kubrick était fin connaisseur de l'œuvre de Freud, au point que *Shining* (1980) soit devenu bien plus que le film d'horreur le plus marquant de l'histoire du cinéma : il est avant tout un grand film sur l'isolement, la famille, le complexe d'Œdipe et la création artistique (Ciment, 2015, 17 juin). Avec son dernier film, il explore sans contredit l'inconscient, l'art de regarder, et l'inquiétante étrangeté.

Ciment (2015, 17 juin) et Azulys (2017) nous présentent le cinéaste comme un observateur réaliste et consciencieux de son temps. Azulys nous apprend d'ailleurs que Kubrick se considérait lui-même comme « un artiste essayant d'explorer en profondeur des thèmes essentiels [...], comme un simple observateur de la nature humaine s'efforçant d'être lucide. » (2017, p. 21). Comme nous le verrons dans cette thèse, cette quête de lucidité à travers le regard est bien présente dans *EWS*. Nous soutenons, comme Azulys, que ce dernier film reflète davantage un « optimisme averti » (2017, p. 21) qu'un nihilisme assombri.

Toute sa filmographie semble d'ailleurs refléter un certain désir de susciter en nous une autocritique détaillée de notre condition humaine, car le destin de l'homme moderne y est scrupuleusement examiné à la loupe, comme dans ses autres films. Étudier sa filmographie relève donc d'une herméneutique sans fin, tant il aborde avec finesse et prouesse la complexité de l'agir et du pâtir humains. Entre improvisation et préparation minutieuse, Kubrick élabore un cinéma où les paradoxes et la perte du moi sont savamment mis en scène. Ses personnages, souvent très ambitieux et arrogants, sont toujours hantés par leur dualité (par exemple, dans *Full Metal Jacket*, le soldat affiche à la fois un signe de paix sur sa tenue et l'inscription opposée « Born to kill » sur son casque). Si Kubrick cherche à mettre en lumière la puissance de l'agir, il s'emploie également à en révéler les rouages les plus défectueux, faisant dire à Michel Ciment (2011) que Stanley Kubrick n'a de cesse de questionner la faillibilité de l'homme, se demandant comment l'être humain, aussi intelligent soit-il, puisse concourir à sa propre perte¹⁴. Un constat peu réjouissant de la destinée humaine, il va sans dire. D'après Michel Ciment toujours (2015, 17 juin), si l'homme a su développer son intelligence en repoussant toujours plus loin les défis de la

¹⁴ Idée exprimée par Michel Ciment lors d'une conférence donnée à l'Institut Lumière de Lyon le 3 mai 2011. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=OGG_ehN6HTs (le 19 février 2021).

technologie, comme en témoigne l'ellipse de l'os qui se transforme en vaisseau spatial dans *2001, L'odyssée de l'espace* (1968), sa pulsionnalité n'aurait que très peu évolué depuis la Grèce Antique. Les outils, la machine et les armes ont évolué, certes, mais les hommes de haut rang militaire, par exemple, se comportent comme des enfants dans *Docteur Folamour* (1964).

Pour Ciment (2015, 17 juin), ses films fonctionnent comme des « contes en forme d'avertissement », ce qui nous paraît tout à fait juste, y compris pour *EWS*. Quant à Sam Azulys (2017), il compare Kubrick (fils de médecin) à un « diagnosticien soucieux de mettre au jour l'irrationalité pathologique d'un monde occidental en déroute [...] » (p. 20). Comme dans *Full Metal Jacket*, un film très « dépouillé » sur la guerre, pour reprendre le terme de Michel Ciment, le cinéaste « nous oblige à regarder la réalité en face », contrairement à *La Liste de Schindler*, qui fait couler de l'eau plutôt que du gaz mortel dans les douches (Ciment, 2015, 17 juin).

Si le cinéaste se montre avant tout réaliste, il n'en défend pas moins les personnages-victimes (Ciment, 2015, 17 juin). Ainsi, nous compatissons avec le soldat « Baleine » dans *Full Metal Jacket*, la malheureuse Lady Lyndon dans *Barry Lyndon*, le professeur Humbert dans *Lolita*, qui finit dans un asile, sans oublier l'ordinateur qui s'autodétruit dans *2001, L'odyssée de l'espace*, jusqu'au vicieux personnage d'Alex qui devient finalement victime du conditionnement opérant dans *Orange Mécanique*. Les films de Kubrick ne sont ni manichéens ni dénués d'humour : il campe chaque personnage dans un tableau en clair-obscur, révélant une complexité existentielle qui dépasse tout discours moralisateur.

Son instrument de capture de la complexité humaine, c'est bien évidemment la caméra, dont il maîtrise habilement le cœur de l'appareillage : la lentille photographique¹⁵. L'appareil photographique, en tant que prolongement instrumental de l'œil de l'artiste, fixe la lumière pour la moduler à l'infini, nous proposant une vision singulière, voire sublimée du monde. Le regard affûté du cinéaste nous semble d'ailleurs moins porté par un besoin de perfectionnisme absolu qu'une recherche de vérité à travers la création de l'image juste, à la manière dont les personnes qui nous consultent en psychothérapie s'affairent à trouver le mot juste. Cette justesse nécessite parfois un dur labeur ; elle requiert une patience

¹⁵ Kubrick était photographe dès l'âge de 16 ans, ce qui explique probablement sa maîtrise artistique des cadrages, de la lumière, des décors, et de la composition des éléments figuratifs.

à toute épreuve. La recherche du mot juste, comme celle de la bonne prise de vue, ne peut faire l'économie de la répétition et de la profondeur. C'est une quête de vérité, une démarche de sens qui interroge l'existence à un moment qui nous est donné de l'explorer.

Le thème de la vision traverse presque toute la filmographie de Kubrick, ce « metteur en scène du visible » (Bernardi, 1994a, dans la présentation de son livre), révélant une curiosité sans faille pour le sujet humain et sa capacité d'appréhender le monde. Ses films deviennent « un "libre jeu" des facultés cinématographiques, où les images, libérées de l'obligation de produire une signification extérieure, s'abandonnent plus facilement à leur signification interne, ou leur auto-représentation, mettant en lumière non tant l'univers narratif que l'acte de voir » (Bernardi, 1994b, paragraphe 42). Il semble donc interroger le regard lui-même, cet organe aussi fragile et limité que puissant et ultra sophistiqué. Azulys évoque une « machine de vision » (2017, p. 30) : un appareillage complexe qui conduit l'homme à autant d'intelligence que de perversité à travers la pulsion scopique, « car chez Kubrick, c'est *par le regard* que transitent les affects et les pulsions. » (Azulys, 2017, p. 30). Cette omniprésence de la vision se retrouve particulièrement dans *Orange Mécanique* (1971), à travers le regard prédateur et calculateur d'Alex. Par la méthode froide et procédurale du conditionnement pavlovien, les scientifiques forcent l'écarquille des yeux d'Alex face à des images d'horreur, en espérant distiller en lui un dégoût de ses actes pervers. Le malaise éthique est considérable. Cette scène, absolument marquante du cinéma kubrickien, pointe le problème de l'ère technicienne aliénante, dont nous reparlons dans cette thèse. Rappelons-nous également du sinistre « Overlook Hotel » dans *Shining* (1980), dont le nom suggère une vision omnisciente et surnaturelle, et cette fameuse scène où Jack Nicholson, au regard fou, se penche sur la maquette de l'hôtel, en position de dominance démiurgique. Quant au robot intelligent HAL 9000, dans *2001, L'odyssée de l'espace* (1968), il est représenté par un œil rouge vif sans fond. Enfin, n'oublions pas le regard séducteur et charnel de la jeune Lolita, éveillant les pulsions érotiques du professeur Humbert Humbert.

Bernardi (1994a), qui a dirigé un ouvrage sur le regard esthétique et la visibilité dans la filmographie kubrickienne, précise que l'ambiguïté des images renvoie toujours à un signifié qui donne à voir autre chose que la chose perçue, au point de questionner les conditions mêmes de la visibilité (à savoir, l'esthétique). Avec *EWS*, dont la référence au regard se retrouve directement dans le titre, Kubrick semble

interroger avec plus de force l'art de regarder. Conjugué à l'art d'écouter, il nous semble que ce film nous propose un nouvel horizon de compréhension de la rencontre intersubjective en contexte clinique.

Eyes Wide Shut : une poétique du regard, à la frontière du rêve, de la réalité et du cauchemar

« [...] ni la réalité d'une nuit, ni même celle de toute une vie humaine ne peut signifier notre vérité la plus intime. »

Arthur Schnitzler (1926/1991, p. 165)

Le dernier long-métrage de Stanley Kubrick, titré avec originalité *Eyes Wide Shut*¹⁶, est une adaptation cinématographique assez fidèle¹⁷ du roman intitulé *Traumnovelle*¹⁸ (1926/1991), du médecin et écrivain viennois Arthur Schnitzler (très aimé de Kubrick, selon Bernardi, 1994b). Ce dernier fut particulièrement apprécié de Freud, qui voyait en lui un double¹⁹. Selon Azulys,

Kubrick, attiré par la Vienne fin de siècle de la Joyeuse Apocalypse accoucheuse de la sociologie moderne et de la psychanalyse, l'était d'autant plus par Schnitzler qui, dans sa nouvelle, s'intéressait aux ambiguïtés de la nature humaine sans se départir d'un pessimisme lucide. (2011, p. 282)

L'histoire ne se déroule pourtant pas à cette époque de foisonnement culturel et artistique du XIX^e siècle dans la capitale autrichienne. Nous sommes transposés en plein cœur de Manhattan, dans sa version actuelle, moderne et vibrante, où un jeune couple marié plutôt aisé, fait face à une crise conjugale. Kubrick

¹⁶ Traduit au Québec *Les yeux grand fermés*. Site web de la compagnie Warner Bros. : <https://www.warnerbros.com/movies/eyes-wide-shut>

¹⁷ À l'exception de la scène du bal au début du film, qui remplace le carnaval dans le roman, du personnage de Victor Ziegler (Sidney Pollack), totalement inventé, et de la scène du billard vers la fin du film. Dans les détails, la scène de la morgue a été simplifiée, le récit du rêve d'Alice écourté, et le médecin apparaît plus passif que dans le roman.

¹⁸ D'abord traduit de l'allemand *Rien qu'un rêve*, par Dominique Auclères, aux éditions Calmann-Lévy en 1953, puis *La Nouvelle rêvée* par Philippe Forget, aux éditions Le Livre de Poche, en 1991.

¹⁹ Pour le soixantième anniversaire de l'écrivain, Freud lui aurait adressé une lettre où il écrivit : « Je pense que si je vous ai évité, c'est par une sorte de crainte de rencontrer mon double », *op. cit.* p. 23.

a néanmoins conservé l'univers embourgeoisé de la *Traumnovelle*. Pour Azulys, « Stanley Kubrick voulait conférer à son œuvre une portée universelle et s'adresser à l'inconscient des spectateurs pour leur parler du monde moderne. » (2011, p. 14). Ce monde moderne, Kubrick semble l'interroger inlassablement, comme nous le verrons plus loin.

Si Freud admirait les romans de Schnitzler, cette admiration fut vraisemblablement réciproque, bien que les deux auteurs ne se soient jamais rencontrés physiquement, d'après Brigitte Vergne-Cain, Gérard Rudent, et Philippe Forget (Schnitzler, 1926/1991). Schnitzler aurait toutefois exprimé quelques réserves critiques envers *L'interprétation des rêves* de Freud, et un certain dégoût pour le snobisme des psychanalystes, selon Vergne-Cain et Rudent (Schnitzler, 1926/1991). L'influence directe de la psychanalyse sur Schnitzler est même remise en doute par ces auteurs. Bien avant la publication de *L'interprétation des rêves* en 1900, Schnitzler aurait déjà nourri une grande fascination pour les rêves et l'hypnose, tenant un journal intime sur ses propres rêves (6 000 pages de manuscrit au total). Schnitzler semblait cependant davantage intrigué par le préconscient que l'inconscient, cet entre-deux psychique cher à Gaston Bachelard, et que l'écrivain considérait comme une matière brute artistique, loin de vouloir psychologiser les rêves nocturnes (Vergne-Cain et Rudent, dans Schnitzler, 1926/1991). L'écrivain aurait d'ailleurs souhaité que son roman soit adapté au cinéma dès la fin des années 1920, mais ce projet n'aura jamais vu le jour de son vivant. Comble de l'ironie, c'est Kubrick qui va finalement embrasser ce projet un siècle plus tard.

Dans les années soixante, Kubrick avait déjà en tête d'adapter le roman de Schnitzler²⁰. Ce projet aura finalement vu le jour à la toute fin de sa carrière (treize ans se sont écoulés entre la sortie de *Full Metal Jacket* et celle d'*EWS*), avec l'aide du scénariste et romancier Frederic Raphael. Il aura mis près de quatre années à finaliser le film (pour 300 jours de tournage). Si la nouvelle est courte, le film est plutôt long : il dure environ 2h40. Après sa première sortie le 16 juillet 1999, aux États-Unis, *EWS* a remporté un vif succès international²¹, tout en suscitant, encore une fois, la polémique chez certains journalistes critiques :

²⁰ C'est précisément en 1968 que Kubrick lut pour la première fois le récit de Schnitzler, dans un contexte socio-politique où le freudo-marxisme était à son apogée, *op. cit.*, p. 18.

²¹ Plus de 155 millions de dollars de recettes au box-office.

De nombreux critiques se plaignirent de l'aspect didactique de la longue séquence finale avec Ziegler, d'autres, enfin, lui reprochèrent de n'être pas le thriller érotique auquel ils s'étaient attendus et s'étonnèrent de la ritualisation ostentatoire des scènes d'orgie. Cependant, quelques critiques américains apprécièrent le film. Parmi eux, Alexander Walker, qui insista sur le fait que cette dernière œuvre révélait « une humanité dont les détracteurs du réalisateur ont toujours soutenu qu'il était dépourvu ». Et Janet Maslin qui écrivit dans le *New York Times* qu'*Eyes Wide Shut* était « un dernier tour de force brillamment provocateur ». Richard Schickel du *Time* et Glenn Kenny de *Premiere* qualifièrent quant à eux le film posthume de chef d'œuvre. (Azulys, 2011, p. 285-286)

D'après les recherches de Caroline Martin (2004), les réactions du public furent mitigées, et d'autres journalistes auraient déprécié le jeu des acteurs (jugé neutre et peu profond), de même que la fausseté des décors new-yorkais, en décalage avec son temps. Diane Morel (2002) relève que la lenteur du film, la banalité du sujet (la fidélité et la jalousie conjugales), et son puritanisme, auraient contribué à la déception générale. Ces éléments ne sont pas négligeables pour Martin (2004), qui parviendra à montrer que les moyens pris par Kubrick consistent précisément à faire vivre aux spectateur-ices une expérience perceptive particulière.

Kubrick a choisi l'actrice montante Nicole Kidman pour interpréter la séduisante Alice Harford, galeriste d'art au chômage, et Tom Cruise, pour incarner le « beau » docteur William Harford (« handsome Doctor Bill »), médecin généraliste. Parallèlement au tournage du film, les deux acteurs, mariés dans la vraie vie, auraient traversé des difficultés conjugales importantes (finalement soldées par une séparation). Une drôle de correspondance (voulue par le cinéaste) entre le jeu fictif des acteurs d'un côté, et la réalité de leur vie conjugale de l'autre²². L'atmosphère du film laisse d'ailleurs planer une étrange ambiguïté entre le vécu des personnages, le rêve, les fantasmes d'Alice, et l'odyssée nocturne de Bill, qui elle-même ressemble à un rêve éveillé, au point de semer le doute chez le spectateur, qui pourrait y voir une complète métaphore visuelle de l'inconscient de Bill.

²² Cette volonté est attestée par les acteurs eux-mêmes, dans *Cruise on... Kubrick*, une interview datant du 12 juillet 1999, au Four Seasons Hotel à Hollywood. Dans « Special Features », *Eyes Wide Shut* [DVD], *Stanley Kubrick : The Masterpiece Collection*. ©2014 Warner Bros. Entertainment Inc. and Turner Entertainment Co.

Presque tout dans ce film relève d'une *inquiétante étrangeté* propre à l'univers schnitzlerien. Concept emprunté à Freud dans un article intitulé *Das Unheimliche* (1919/1933/2014), et inspiré de la littérature fantastique, il désigne un sentiment d'angoisse diffuse dû au retour d'un refoulé dans une situation où quelque chose de familier devient subitement inquiétant, notamment dans une situation où la frontière entre la fiction et la réalité se brouille. Caroline Martin reprend ce concept central de la psychanalyse pour analyser *EWS* à différents niveaux, dans son mémoire intitulé *Eyes Wide Shut, un parcours initiatique du regard* (2004). Nous reprendrons évidemment quelques éléments de son analyse, pour montrer que l'inquiétante étrangeté est liée à la révélation de tout ce qui est demeuré tapi dans l'ombre de la vie maritale des Harford.

Considéré comme son meilleur film par le cinéaste lui-même²³, Kubrick se penche donc une dernière fois sur la sphère familiale, après *Barry Lyndon*, *Lolita* et *Shining*, pour explorer le cœur de la psyché à travers l'intimité d'un couple à qui tout semble réussir, jusqu'à ce qu'un conflit vienne faire basculer l'apparente tranquillité de leur vie conjugale. En effet, l'aveu d'infidélité fantasmée d'Alice plonge Bill dans une errance nocturne kafkaïenne, à la limite du rêve, de la réalité, et du cauchemar. Le film pose donc une série de questions portant sur l'amour, le désir, le fantasme, la confiance mutuelle et la jalousie, mais aussi, sur les conséquences liées au dévoilement, un thème qui nous intéresse particulièrement en tant que psychologue travaillant dans l'ombre et la lumière de l'intimité psychique et des secrets bien gardés.

L'exploration de la dualité jour/nuit, constituera notre angle d'approche du film, selon deux axes principaux d'analyse. Le premier correspond à l'univers du jour et au monde de la nuit²⁴ comme métaphores d'une double vision du monde et d'une double ouverture à *l'être au monde diurne et nocturne* des personnages sur le plan existentiel. Nous reprendrons le concept de *co-appartenance* entre la nuit et le jour de Diane Poitras (2007/2014) en ce qui concerne le traitement esthétique du nocturne au cinéma, et les concepts du *seuil* et de *l'obstacle* issus de la psychologie humaniste de Jager (1996) pour

²³ Sam Azulys (2011, p. 285) évoque un passage sur *EWS*, de Rodney Hill, tiré du livre *Les Archives Stanley Kubrick*, 2016, Taschen, p. 113.

²⁴ Le film est structuré sur une double alternance entre la nuit et le jour. L'espace-temps diégétique correspond précisément à deux nuits et deux journées totalisant environ une soixantaine d'heures. Cet enchaînement cyclique reflète, selon nous, la rythmicité entre des moments de fuite et des moments de conscientisation en psychothérapie.

qualifier l'attitude des personnages, ainsi qu'une double posture épistémologique dans le champ des sciences humaines.

Cette double polarité nocturne et diurne nous permettra de comprendre la fuite en avant de Bill, dont l'être se replie sous une épaisse couche de conventions sociales, induisant un sentiment général de fausseté et de duperie. Quant à Alice, qui incarne une forme de lucidité rêveuse, elle nous entraînera au cœur d'une intimité nocturne toute différente. Pour autant, ne nous laissons pas duper par cet apparent clivage des styles. Si les protagonistes apparaissent de manière contrastée à l'écran, nous pensons que Kubrick cherche avant tout à déclencher une dialectique des contraires, comme le suggère Azulys dans ce passage :

Il n'y a pas, chez Kubrick, de réalité supra-sensible ; rien que notre monde, un monde immanent envisagé comme un vaste échiquier où s'affrontent une multitude de forces en constante évolution. Et ces forces ne sont pas extérieures à l'homme. Elles sont même la manifestation concrète de sa profonde dualité. Car l'homme kubrickien peut, dans le même temps, être un mélancolique et un exalté, un créateur et un criminel, un bâtisseur et un destructeur, un animal et un fœtus astral. (2011, p. 18)

Dans *EWS*, le rapport de forces se joue, selon nous, à de multiples niveaux de sens, et se manifeste visuellement à travers le motif du double et une esthétique complexe (les couleurs et les éclairages en particulier). Il se joue d'abord au niveau d'une guerre des sexes, adoptant un regard critique sur l'évolution historique du rapport entre les hommes et les femmes (« A million years of evolution, right ? », demande Alice). Un rapport de force que nous entrevoyons à travers les dimensions diurnes et nocturnes du féminin et du masculin. La domination masculine y est particulièrement pointée du doigt, comme dans d'autres films du cinéaste, où les personnages (qui se révèlent impuissants au final) de pouvoir sont quasiment tous incarnés par des acteurs masculins. Il se joue ensuite au niveau de la hiérarchie sociale entre les hommes de pouvoir eux-mêmes, un autre thème récurrent dans la filmographie kubrickienne. Dans *EWS*, Bill semble en effet attiré par la possibilité de grimper les échelons du pouvoir, à ses dépens. Enfin, ce rapport de forces se joue plus subtilement dans le pouvoir de *savoir*, ou si l'on préfère, dans le pouvoir de *voir*, à la fois synonyme de voyeurisme, de connaissance, de contrôle et de clairvoyance, des thèmes qui traversent également la psychothérapie, et qui nous intéresseront tout particulièrement.

Après avoir exploré le regard sous différents angles (l'œil-machine, l'œil-pulsion, l'œil-démiurge), Kubrick aborde cette fois l'inconscient du désir à travers le phénomène de *cécité psychologique*. En désignant le manque de conscience de Bill, l'écueil du regard, la tache aveugle, le réalisateur en appelle de ses vœux tout l'inverse, à savoir la nécessité de porter un regard lucide sur soi-même (l'œil-introspectif) et sur l'autre, y compris sur l'étranger en soi. Bien sûr, comme nous le verrons dans cette thèse, en psychologie existentielle et en psychanalyse, ce retournement sur soi est tout sauf une introspection à proprement parler. Ainsi, nous pensons que cet ultime opus protéiforme condense sa réflexion la plus élaborée et la plus profonde sur les limites de la connaissance rationnelle, du *savoir* et du *voir*. Ce parti-pris nous intéresse dans la mesure où l'ombre projetée de la science, ou plutôt du scientisme, traduit le régime excessivement diurne de la pensée occidentale.

Dans cette thèse, une place sera donc faite à la complexité du regard. Un regard placé sous l'égide d'un imaginaire diurne et nocturne et tout ce qui peut exister entre les deux, à savoir un imaginaire crépusculaire autrement appelé le « clair-obscur de la vision intime » par Bachelard, dans *La flamme d'une chandelle* (1961, p. 7).

Le régime diurne et nocturne de l'imaginaire constitue donc notre deuxième axe d'analyse du film. La poétique bachelardienne du clair-obscur nous guidera dans l'exploration existentielle de la rêverie psychique des personnages. Une rêverie visuelle qui ne résiste pas au « cogito du penseur » chez Bill (Bachelard, 1960/1968, p. 174), à cet « être du jour » (Bachelard, 1960/1968, p. 151), tandis qu'elle s'exprime autrement chez Alice, comme nous l'avons déjà mentionné. En effet, là où le personnage féminin s'ouvre à son intimité nocturne à travers la parole, le personnage masculin reflue au contraire la nuit de son existence dans une poursuite aveuglante d'aventures sexuelles avortées, jusqu'à être confronté aux vicissitudes les plus débridées lors d'une mascarade sadienne, entre l'éclat apollinien de la mesure et du rêve, et une descente labyrinthique vers le royaume de Dionysos (Azuly, 2011).

Deux expériences égalant deux imaginaires et deux manières d'être au monde radicalement différentes, tout comme le sont le jour et la nuit. Dès lors, comment peut-on envisager que ces deux êtres au monde puissent se rencontrer et s'unir dans la durée ? Comment leurs horizons peuvent-ils fusionner à partir de

leur être au monde diurne ou nocturne (au sens où l'entend Hans Georg Gadamer avec le comprendre) ? Ainsi, notre lecture d'*EWS* nous permettra de passer de la mise en scène fictive de l'intime aux conditions dialogiques de la rencontre en psychothérapie, qui selon nous, vise une « ontologie pénombrale » (Bachelard, 1960/1968, p. 117) dans un univers technoscientifique qui semble encore valoriser excessivement le régime diurne de la pensée et de l'imaginaire.

Le phénomène de diurnisation désubjectivante du nocturne

En psychothérapie, les personnes qui arrivent jusqu'à nous expriment souvent le sentiment d'être perdues. Certaines d'entre elles nous diront spontanément qu'elles *ne voient plus clair* en elles. Dans cet état de confusion, certaines diront qu'elles se sentent comme égarées dans une *nuit noire*. Le travail thérapeutique est lui-même souvent comparé à un chemin de lumière qui permettrait la sortie éventuelle d'une telle noirceur, souvent métaphoriquement associée à une période de crise. L'emploi de telles métaphores autour de la lumière et de l'obscurité pour parler de soi a toujours piqué notre curiosité. Sans parler des contrastes souvent établis entre l'ombre et la lumière dans une pléthore d'œuvres culturelles. Nous nous sommes donc simplement demandée, à partir de notre sensibilité artistique, s'il y avait un lien à faire entre les images utilisées par nos patients et patientes pour décrire leur vécu, et ce que les œuvres d'art pouvaient nous renvoyer de la monéité diurne et nocturne de l'existence. C'est à ce moment précis que le souvenir du visionnement d'*EWS* a refait surface. Un souvenir très vague, lié à un sentiment de perplexité face au récit, mais plus encore, à cette atmosphère colorée d'étrangeté nocturne, dont nous sommes ressortis comme d'une aventure refoulée en territoire inconnu.

Nous pensons que la psychothérapie, bien qu'elle puisse se targuer d'être éclairante, est loin de ressembler à un chemin lumineux. Elle se rapproche, à tout le moins, d'un itinéraire labyrinthique de *dépouillement* et de *conversion du regard* dans une confrontation perpétuelle entre lumière et obscurité, jour et nuit, visible et invisible, connaissable et inconnaissable. Un cheminement dont la parole éclairante fait apparaître une sorte de « clair-obscur du psychisme », pour reprendre l'expression de Bachelard (1961, p. 9). La valeur heuristique de ces métaphores sera étudiée tout au long de la première partie de cette thèse.

La nuit new-yorkaise d'*EWS* est d'ailleurs loin d'être noire. Au contraire, elle est abondamment éclairée et parée d'une multitude de luminaires artificiels dans le contexte des célébrations de Noël, tout comme le sont les espaces intérieurs du film. Comme le souligne Philippe Forget, dans la *Traumnovelle* de Schnitzler, on peut également déceler des jeux de lumières dans le texte, « [...] où dominent les zones de pénombre, les éclairages faibles, à mi-chemin entre le conscient et l'inconscient, et où les scènes de lumière sont systématiquement et ironiquement dévolues aux manifestations pulsionnelles et instinctives. » (1926/1991, p. 44). Kubrick ayant la réputation de ne jamais laisser aucun détail scénographique au hasard, il nous importe de décrire les conditions de cette atmosphère urbaine et intérieure, car au cinéma comme « [en] littérature, nous dit Bachelard, la description du décor est toujours de la psychologie. » (1970, p. 189).

Cette nuit suréclairée évoque un phénomène contemporain appelé « diurnisation de la nuit » par Edith Heurgon (2005, p. 55), qui dirige le centre culturel international de Cerisy-la-Salle en France. Il fait globalement référence à un excès tangible de luminosité nocturne dans notre environnement physique, dû aux éclairages artificiels de masse. Nous détaillerons quelques conséquences écologiques d'un tel phénomène, y compris sur la santé animale et humaine, afin de brosser un portrait global de la situation. Pour les besoins de cette présentation, nous nous éloignerons momentanément du film.

Ce phénomène de diurnisation excessive par la lumière artificielle de masse symboliserait un rapport au monde marqué par le besoin de production, de contrôle (le *tout voir*) et de performance, au détriment de la sensibilité. L'écrivain japonais Junichiro Tanizaki (1978) se demande par exemple si nous ne serions pas victimes d'une sorte d'excès de lumière aveuglant les yeux de l'esprit ? Une question que nous aimerions adresser au personnage de Bill, à travers l'exploration de son imaginaire diurne. Dès lors, Tanizaki nous propose une analyse esthétique captivante de notre rapport à l'obscurité physique et imaginaire dans son ouvrage *L'éloge de l'ombre* (1933/1978). En gros, pour l'écrivain, le goût des Occidentaux pour la clarté, la brillance et la transparence, serait le reflet d'une culture imprégnée de valeurs matérialistes.

Sur le plan existentiel, Heurgon utilise la notion de « désubjectivation nocturne » (Espinasse *et al.*, 2005, p. 10) pour évoquer une expérience particulière perçue par Bruno Chaouat (2005) à travers l'œuvre

picturale de Jean-Paul Marcheschi. Il s'agit d'une expérience étrange de dépossession de soi qui nous ferait voir « l'épreuve de l'absence sans fin », comme dans l'insomnie, en référence au sentiment de neutralisation anonymisante dont parlent Blanchot et Lévinas. Dans cette étude, nous nous proposons de relier conceptuellement cette diurnisation excessive de la nuit avec cette expérience de « désubjectivation nocturne ». Ainsi, la *diurnisation désubjectivante du nocturne* peut être comprise comme une tendance consistant à rationaliser les activités humaines au nom d'une optimisation absolue de rentabilité, au point de risquer la néantisation du sujet, c'est-à-dire de lui faire perdre tout sentiment d'identité, toute capacité de rêver et d'exercer sa créativité. Les signes de cette forme de désubjectivation apparaissent notamment dans l'errance insomniacque de Bill.

Ce sentiment de déshumanisation associé au « recul » de la nuit est partagé par de nombreux auteurs et chercheurs issus de différentes disciplines des sciences humaines et sociales à travers le monde. Par conséquent, nous présenterons quelques travaux et réflexions issus de la géographie sociologique, mais également d'un panel pluridisciplinaire plus large, sans prétendre en faire le tour²⁵.

Afin de prendre toute la mesure de ce problème, nous nous proposons de présenter, dès le premier chapitre, le rapport général que l'homme entretient avec le monde ambiant de la nuit, et ce, à travers plusieurs dimensions fondamentales. Ainsi, nous commencerons par situer l'ancrage biologique de l'homme dans la nuit physique, puis son ancrage cosmique, sur le plan de l'imaginaire. Une manière de faire du monde commun et prosaïque de la nuit environnementale un monde symbolique.

Enfin, il nous semble utile, sans toutefois être indispensable, d'effectuer un petit détour par des pratiques nocturnes plus anciennes (avant l'apparition de l'éclairage au gaz). De cette façon, nous aurons un meilleur aperçu des mutations qui se sont opérées avec les progrès techniques.

À l'instar de Stanley Kubrick, il nous semble important d'interroger notre modernité si l'on souhaite comprendre les comportements que l'on observe autour de nous, en société et en thérapie. En tant que psychologues, nous pensons par exemple aux grandes orientations en matière de santé publique, qui

²⁵ Les recherches sur la nuit sont véritablement foisonnantes depuis quelques décennies.

reflètent souvent un contexte médico-social où l'efficacité, le rendement, les actions mesurables et l'obtention de preuves, deviennent de plus en plus LA norme. À ce stade, nous avançons l'hypothèse que cette tendance normative et adaptative puisse refléter un régime excessivement diurne de la pensée et de l'imaginaire, à l'instar du personnage principal, qui rappelons-le, incarne un médecin généraliste.

Ainsi, nous nous demandons si notre époque actuelle, qui tend à désacraliser la nuit par le recouvrement abondant de lumières artificielles, ne reflèterait-elle pas la manière dont l'homme moderne fait face à l'incertitude et à l'inconnaissable ? Que devient le regard que l'on porte sur l'obscurité de notre être à une époque qui tend à tout éclairer ?

Nous verrons notamment en quoi le champ de la psychologie scientifique n'échappe peut-être pas à ce phénomène de *diurnisation déssubjectivante du nocturne*, et comment il pourrait se traduire dans le film *EWS*, de même que dans notre pratique clinique quotidienne. Il s'agira de montrer en quoi la psychothérapie peut conduire certaines personnes vers une « obscurité habitable », à l'image du couple Harford dans le film *EWS*. Nous pensons par exemple à la capacité de tout un chacun de parvenir à se dessaisir momentanément de ses a priori, de ses schémas de croyance, et de son désir de contrôle, au nom d'une imagination créatrice, poétique et humanisante, qui, dans le film, semble se traduire visuellement par une amplification de l'éclairage nocturne.

Pour cela, il nous semble pertinent de présenter plusieurs références culturelles autour du jour, de la nuit et du clair-obscur, et de revisiter la période historique du Romantisme allemand, qui avait à cœur de libérer la pensée de la suprématie rationaliste des Lumières. Car c'est bien dans ce type d'héritage culturel (européen, en l'occurrence) que prend racine notre imaginaire collectif autour de l'ombre et de la lumière, sans oublier la découverte de l'inconscient. Cet aparté nous permettra notamment d'apprécier le côté sombre de la lumière, souvent associé au développement de la civilisation technicienne aliénante. Un côté sombre que l'on devine à travers l'utilisation des luminaires dans certaines scènes du film *EWS*. Cette revue de littérature ne vise pas à thématiser le film, mais plutôt à l'enrichir par des liens inédits. D'autre part, elle vise à montrer que l'histoire de la psychologie humaniste-existentielle repose essentiellement sur ces évolutions culturelles. Ce pan de l'histoire de la psychologie semble aujourd'hui de plus en plus écarté de notre formation universitaire.

Nuit existentielle, herméneutique du nocturne et phénoménologie poétique

En psychothérapie, l'interprétation du sens de la parole, qui elle-même achoppe souvent à l'indicible, devient une quête inlassable du mot juste, qui relance toujours le sujet dans sa manière d'être lui-même une question, d'être lui-même l'ouverture de cette question, de son être propre, faisant de la technique psychanalytique (au sens large) une herméneutique à part entière, selon Paul Ricœur, qui la qualifie de « technique du nocturne » (1969, p. 177). Comme nous le verrons au quatrième chapitre, portant sur le contexte théorique et les modèles utilisés, ce procédé ne vise nullement l'adaptation de l'individu à la société, mais plutôt la rencontre d'une limite inhérente à la connaissance de soi et de l'autre, une nuit de l'autre qui s'annonce comme une inquiétante étrangeté, et que le personnage de Bill, dans sa volonté de tout voir et de tout savoir, échoue à symboliser jusqu'à ce qu'il confronte la mort (réelle, puis symbolique).

Nous verrons également que les métaphores autour de l'ombre et de la lumière, souvent utilisées par les psychanalystes et les personnes qui consultent, traduisent sensiblement certaines expériences psychiques, comme le sentiment d'angoisse dans la déssubjectivation, par exemple. Toutes ces images de trou noir, de soleil noir, de nuit mystérieuse, ou encore de *la chose*, renvoient, selon nous, à ce que Bachelard appelle une « ontologie pénombrale » (1960/1968, p. 117) susceptible d'ouvrir une voie d'accès à la nuit de l'existence. Avec Hegel, Blanchot et Lévinas, il s'agira de voyager à travers la philosophie du nocturne et ses significations. Comprise comme le lieu de l'impensé, cette nuit de l'existence sera examinée à travers différents modes d'être des personnages du film, et à travers eux, se posera la question de savoir si la psychothérapie relève ultimement d'une expérience nuitale capable de poétiser ce qu'il y a de plus déssubjectivant dans la nuit noire de l'être.

Le cinquième chapitre portera essentiellement sur la démarche compréhensive, précisant notre manière d'utiliser la phénoménologie poétique et l'herméneutique philosophique adaptées au cinéma à partir des écrits de Martin Heidegger, mais surtout, de Hans Georg Gadamer et de Paul Ricœur. Ce faisant, nous nous inscrivons dans une double approche alliant les philosophies de l'existence et la phénoménologie poétique. La première nous permettra d'étudier la nuit existentielle à travers le thème du regard, de la

lucidité et de l'intimité relationnelle, et la deuxième, de décrire le phénomène de conscience du clair-obscur psychique, et d'explorer l'esthétique de l'ombre et de la lumière en tant que métaphore de cette rêverie. Ainsi souhaitons-nous ouvrir un dialogue fécond entre le concept et l'image, ce que Bachelard n'a cessé d'encourager tout au long de sa vie d'écrivain, entre le penseur qu'il était, et poète qu'il rêvait d'être.

En effet, en choisissant un film aussi énigmatique qu'*EWS*, nous souhaitons valoriser la puissance heuristique de l'ambiguïté des images et donner à voir autrement des phénomènes qui traversent continuellement nos rencontres thérapeutiques, comme la difficulté de parler de soi, de se confronter à ses peurs, d'accueillir le regard de l'autre et d'élargir le champ de la conscience et de la rêverie, et ce, au risque de se perdre.

De plus, la dimension fictive d'une œuvre filmique nous libère des obligations éthiques qui s'imposent en recherche clinique. Aussi, nous éloigne-t-elle davantage du risque de tomber dans une logique explicative et opérationnalisante de l'expérience vécue. Nous pensons que les images cinématographiques, riches de sens, peuvent condenser une réflexion ouverte, vivante, continue, et facilement partageable, en tant que médium accessible au plus grand nombre. En somme, la fiction permet une grande liberté d'approche du vécu.

Nous sommes aussi d'avis que le cinéma nous engage à repenser intimement le propre fil de notre existence, de notre vie personnelle et professionnelle, à partir des questions que les films soulèvent. En suscitant des réactions émotionnelles particulières ou une expérience d'étrangeté au contact du film, comme c'est le cas avec *EWS*, ce dernier nous engage plus profondément dans le vécu des protagonistes, dont la vie se joue naturellement sous nos yeux, sans interférence possible. Si *EWS* est réputé mettre le spectateur et la spectatrice en position de voyeurisme, c'est pour mieux nous faire voir ce qui excède la pulsion scopique et échappe au contrôle de la vision. Une méta-expérience cognitive qui n'est pas sans rappeler, pour les psychologues que nous sommes, la nécessité de regarder au-delà du voir, ou si l'on préfère, d'entendre au-delà de l'ouïr. L'expérience spectatorielle suscitée par *EWS*, dans sa manière de provoquer phénoménologiquement l'ouverture du regard à travers un procédé stylistique sophistiqué, a

été particulièrement bien étudiée par Caroline Martin (2004), contribuant à revivifier la puissance de son originalité et l'intérêt de cette œuvre pour la psychologie.

Ainsi, le clair-obscur psychique dont nous parle Bachelard (1961/2005) nous inspirera une description phénoménologique en clair-obscur du monologue d'Alice (entre autres), qui bascule d'une intention réelle de « faire la lumière » sur les intentions de son époux, à l'apparition d'une ombre, qui, dans le souvenir rapporté, renferme un ailleurs fantasmé. Alice nous rend ainsi témoins de ce qu'aurait pu être sa vie si elle était passée à l'acte avec un officier de marine. Cette confession, qui marque une rupture dans le quotidien du couple, nous montre comment « la connaissance du réel est une lumière qui projette toujours quelque part des ombres. » (Bachelard, 1934/1967, p. 16), nous renvoyant à une question que Kubrick semble poser, tout comme Schnitzler et Calderon (avec son ouvrage *La vie est un songe*) : comment connaître la réalité ? (Morel, 2002), et celle de l'autre...

Cette idée nous amène à redécouvrir la pensée de l'herméneute allemand Hans Georg Gadamer (1960/1996), pour qui les œuvres d'art illuminent les conditions d'existence et articulent le singulier à l'universel dans l'évocation d'une vérité humaine. Il précisera notamment la fonction du jeu dans *Vérité et Méthode*, dont la créativité émergente appelle une liberté propice à rencontrer l'altérité. Pour le philosophe, interpréter une œuvre d'art, comme on interpréterait le récit d'une personne, nécessite que l'approche compréhensive se libère des méthodes issues des sciences exactes. Pour Gadamer (1960/1996), la psychologie doit reposer sur une compréhension existentielle de l'homme. Dans cette perspective, l'auteur interroge la tradition en s'appuyant sur l'héritage humaniste des penseurs de la Renaissance.

Par ailleurs, un axe éthique de la pensée de Gadamer, entourant la notion de « tact », nous aidera à définir les conditions primordiales d'une rencontre qui ferait naître un « évènement de compréhension », tant au niveau des dialogues issus d'EWS que du cadre thérapeutique. Ainsi, la question de recherche qui nous guidera tout au long de cette étude sera la suivante : *comment comprendre la nuit existentielle et les enjeux psychothérapeutiques de la rencontre à partir d'une herméneutique du nocturne dans le film Eyes Wide Shut ?*

PREMIÈRE PARTIE

DU MONDE DE LA NUIT À LA NUIT DE L'HOMME EN PSYCHOTHÉRAPIE

L'expérience de la nuit invite à toutes les rêveries, convoquant un cortège d'images, d'impressions et de significations tantôt positives, tantôt négatives. En effet, celles-ci nous renvoient autant à nos songes, à nos fantasmes et à nos peurs, qu'à la poésie contenue dans l'imagerie du nocturne. C'est un *imaginaire pénombral* qui est à l'œuvre. Comme nous le verrons plus loin, cet imaginaire s'enracine dans un héritage fort ancien, fait de mythes, de croyances religieuses et de récits en tous genres. Aujourd'hui encore, le monde de la nuit nourrit un vaste champ de connaissances à travers de nombreuses disciplines (astronomie, écologie, philosophie, science des religions, littérature, arts, urbanisme, histoire, anthropologie, psychophysiologie, etc.). Dans le septième art, le décor nocturne n'est jamais planté au hasard. Par exemple, le film noir et ceux issus du courant de l'expressionnisme allemand révèlent souvent un état de crise sociale, nous dit la professeure et réalisatrice québécoise Diane Poitras (2007). Le traitement de l'espace nocturne peut également évoquer l'intériorité et le vécu intime des personnages, comme dans l'œuvre de Won Kar-Wai, par exemple (Poitras, 2007). Dans le film *EWS*, nous pensons que la nuit abrite les fantasmes les plus secrets et les rencontres les plus intimes, y compris avec soi-même.

Cette première grande partie de notre étude consiste à installer un socle théorique de référence pour l'analyse du film et nos réflexions subséquentes sur la psychothérapie. Il s'agira, pour cela, d'établir un pont entre *deux nuits* : la nuit telle que nous pouvons la vivre au quotidien, sur le plan strictement mondain, et celle que nous appelons la « nuit de l'homme », sur le plan de l'imagination symbolique.

Le premier chapitre de cette thèse vise donc à définir et à décrire l'expérience de la nuit environnementale dans sa globalité. Nous évoquerons les racines culturelles du mot « nuit » et la résonance de son universalité dans le langage commun, qui annonce toute une phénoménologie du vécu nocturne. Nous aborderons ensuite le double rapport de l'homme avec la nuit en général : sa relation biologique avec l'environnement nocturne d'un côté, sa relation cosmique avec le monde de la nuit, de l'autre. Enfin, pour comprendre les choix esthétiques de Stanley Kubrick en ce qui concerne le décor nocturne, il nous a semblé pertinent de faire une brève présentation historique de l'évolution de ce double rapport de l'homme avec la nuit, de ses premiers pas de chasseur-cueilleur, jusqu'à la Renaissance.

Le deuxième chapitre aura pour objectif de problématiser notre sujet sous l'angle du rapport de l'homme moderne, dit « éclairé », avec la nuit d'aujourd'hui, de plus en plus « diurnisée » par l'éclairage artificiel de masse. Nous explorerons notamment les dimensions spatio-temporelles propres à l'habitat nocturne et son évolution récente, surtout en ville. Cette recension interdisciplinaire de la nocturnité urbaine nous permettra d'asseoir notre analyse de la nuit kubrickienne dans le contexte occidental du XXI^e siècle, tel que décrit par quelques psychosociologues, anthropologues et géographes. De cette façon, nous souhaitons soumettre à l'examen de cette thèse la possibilité qu'un tel rapport puisse refléter, sur le plan psychoexistentiel, une forme de « désobjectivation nocturne », pour reprendre l'expression d'Édith Heurgon (2005, p. 10).

Ainsi, les images de la nuit kubrickienne nous serviront d'ancrage phénoménologique et symbolique, parmi d'autres sources de références plus secondaires, pour comprendre la nuit existentielle des protagonistes d'*EWS*, à l'égard de la suprématie accordée à la vision, des modalités du regard, et de l'arrimage subtil du masculin et du féminin.

Le troisième chapitre portera sur les valeurs symboliques et imaginaires communément associées à la nuit et à la dualité ombre-lumière. Pour ce faire, nous voyagerons à travers la tradition judéo-chrétienne et l'Antiquité, puis au cœur de l'époque moderne, englobant quelques références picturales du clair-obscur, le siècle des Lumières, et les poètes romantiques. Nous verrons qu'entre le Moyen-Âge et le XIX^e siècle, un basculement progressif s'est opéré entre une représentation divinisée de la nuit et une représentation plus intime et psychologique de l'homme à travers les images poétiques. Nous montrerons en quoi notre imaginaire diurne et nocturne repose encore fortement sur cet héritage culturel et comment nous pouvons concevoir un « imaginaire-ressource » à partir des valeurs propres à cette nuit poétisée de l'homme.

Cette *nuit de l'âme* va progressivement s'épanouir sous une forme plus conceptuelle en philosophie existentielle, et plus symbolique en psychanalyse. Du côté de la psychologie existentielle, la « nuit de

l'être » reste une terre à défricher dans sa double parenté avec la psychanalyse et la philosophie²⁶. Dans cette optique, le quatrième chapitre s'attardera à présenter une constellation de notions théoriques directement issues de la philosophie du nocturne. Ces notions gravitent autour de l'« ontologie pénombrable » (Bachelard, 1960/1968, p. 117), qui selon nous, repose sur trois grands piliers conceptuels : *l'imaginaire nocturne, l'être au monde nocturne, et une vision paradigmatique du jour et de la nuit*. Plus précisément, il s'agira donc de revisiter le concept de l'ombre, issu de la psychanalyse jungienne, la nocturnité propre à la psychanalyse freudienne (une *psychologie du nocturne*, comprenant la dimension de l'inconscient, de l'obscurité pulsionnelle, et du féminin vu comme un « continent noir ») et sa critique ricœurienne, ainsi que certains concepts issus de l'anthropologie imaginaire de Gilbert Durand et de la psychologie humaniste-existentielle de Bernd Jager. Cette première grande partie débouchera sur la proposition formelle d'un schéma théorique reposant sur les trois piliers conceptuels que nous venons de nommer.

²⁶ À notre connaissance, en psychologie humaniste-existentielle, seuls les travaux de Cédric Dolar (2013) évoquent une « nuit existentielle » à proprement parler, tandis que beaucoup d'autres disciplines des sciences humaines se réfèrent abondamment à la nocturnité de l'homme (la philosophie, les arts visuels, la littérature poétique et naturellement, la psychanalyse).

CHAPITRE 1

LE MONDE DE LA NUIT

1.1 Tour d'horizon de la nuit

1.1.1 Qu'est-ce que la nuit ?

« Quelque beau que soit le jour, la nuit vient à son tour. »²⁷

Commençons par définir brièvement ce qu'est la nuit physique. D'après le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, la nuit est d'abord désignée comme ceci : « *Nuit* en tant qu'absence de lumière », avant d'être précisée comme l'« Obscurité dans laquelle se trouve plongée la surface de la Terre qui ne reçoit plus, à cause de sa position par rapport au soleil, de la lumière solaire. »²⁸ Il est intéressant de souligner que la nuit est d'emblée interprétée comme une *absence*. Elle n'existe qu'en tant que privation de quelque chose, c'est-à-dire de la lumière, avant d'être autre chose qui s'y oppose, à savoir l'obscurité. Ainsi, la nuit semble toujours relative au jour, dans ce qui nous est rendu visible et non visible.

La nuit peut également apparaître sous différentes formes et passer de la nuit claire, sous l'effet des rayonnements lumineux de la lune, à la nuit noire, lorsque le ciel étoilé se couvre de nuages. Sa durée varie en fonction des saisons et de notre position géographique sur la Terre. Quand Paris se couche, Shanghai se lève. Plus on se rapproche des pôles nord et sud, plus les nuits sont courtes en été et longues en hiver. Près de l'Équateur, la nuit dure aussi longtemps que le jour. L'obscurité n'est donc jamais totale, elle varie constamment. De plus, elle est rarement « noire », mais plutôt bleu foncé ou lumineusement colorée par la voie lactée ou les aurores boréales dans certaines régions nordiques. Cette nuit *plurielle* a d'ailleurs inspiré bon nombre de poètes, de philosophes, d'écrivains et d'artistes, bien plus que son opposé le jour, comme nous le verrons au troisième chapitre. Cette nuit multiforme, loin de nous priver de lumière, est avant tout *présence*, y compris sur le plan métaphysique. Elle peut être *pleine* de quelque

²⁷ Proverbe français. *Le dictionnaire des proverbes et idiotismes français* (1827).

²⁸ Lien internet vers le site du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/nuit//1>

chose. Cette idée, que nous développerons par la suite, est capitale d'un point de vue existentiel, autrement dit, du point de vue de la question de l'Être.

1.1.2 La relation biologique de l'homme avec la nuit

Sur le plan biochimique, bien que la lumière naturelle soit un élément indispensable au développement de la vie et de l'homme, la nuit l'est tout autant, puisque l'obscurité déclenche la sécrétion de mélatonine, cette hormone responsable du cycle veille-sommeil. Plus précisément,

Nous possédons une organisation temporelle réglée par ce qu'on a appelé l'« horloge biologique » qui fait que nos cellules et nos organes ont une activité programmée dans le temps à la fois sur une base journalière et sur une base annuelle et qui répond à la nécessité de faire face, physiquement et intellectuellement, à notre activité [Millet, Manachère, 1983]. Ainsi, au cours d'une journée de vingt-quatre heures, nous passons par un temps pendant lequel nous sommes actifs – le temps de veille – et un autre pendant lequel nous sommes au repos – le temps de sommeil. Ce cycle est étroitement lié à l'alternance jour-nuit, au point que l'on a pu considérer que sommeil égale nuit et qu'activité égale jour. L'homme se comporte comme un animal diurne à la différence notamment des rongeurs tels que le rat et la souris. (Millet, 2005, p. 66)

Le psychosociologue Bernard Millet (2005) précise cependant que cette alternance jour-nuit n'est pas la seule à réguler notre rythme circadien, puisque privé de lumière, l'être humain continuerait de fonctionner sur cette périodicité²⁹, d'après des études menées dans des grottes³⁰. Nous serions donc génétiquement programmés pour passer d'un état de veille à un état de sommeil, la succession permanente du jour et de la nuit nous permettant plutôt d'ajuster notre horloge interne à cette périodicité externe. D'autres agents de synchronisation seraient également impliqués dans notre rythme circadien, comme le temps des repas et secondairement, l'organisation du travail, parmi bien d'autres³¹.

²⁹ Avec un léger décalage par rapport à la temporalité externe.

³⁰ L'auteur se réfère à M. Siffre et V. Le Guen, p. 66, sans préciser la source.

³¹ Pour aller plus loin sur ces aspects biologiques, voir l'excellent résumé de Millet (2005, p. 66).

Ce qui nous interpelle sur le plan biologique, c'est précisément cette question du rythme, profondément inscrite dans nos cellules, et donc, dans ce qu'il y a de plus vivant et de plus corporel en nous. Nous tenions à le souligner pour mieux montrer qu'entre le corps et l'esprit, les liens sont très étroits. Si nos besoins vitaux reposent indéniablement sur une périodicité, il en va de même sur le plan psychologique. Et dans ce cas, c'est un autre monde qui s'ouvre à l'homme : le cosmos.

1.1.3 La relation cosmique de l'homme avec la nuit

« Ce n'est que dans un tel monde humain et divin, créé par l'hospitalité mutuelle et les échanges de dons, que nous pouvons humainement vivre, mourir et nous sentir chez soi. »
Bernd Jager (2013, p. 12)

Évidemment, l'être humain ne s'inscrit pas uniquement dans un rapport biologique à la nuit. Le phénomène d'alternance que nous venons de décrire peut également être approché par la psychologie phénoménologique existentielle sur le plan de l'expérience d'être et d'exister. Par exemple, pour le professeur Bernd Jager (2013), figure incontournable de la psychologie humaniste contemporaine, l'équilibre vital et spirituel de l'homme reposerait sur une sorte d'unité cosmique qui dépendrait d'une alternance perpétuelle entre plusieurs opposés fondamentaux, tels que le profane et le sacré, le travail et la fête, l'hôte et l'invité, le masculin et le féminin, l'obstacle et le seuil, etc. Ces opposés seraient complémentaires et interdépendants, formant un couple indissociable. Chacun de ces opposés reflèterait un rapport qualitativement différent au monde et dépendrait d'une *posture* que l'on adopterait en fonction de l'orientation de notre être au monde (une vision paradigmatique). Dans cette perspective dualiste³², l'auteur distingue essentiellement le « monde du travail, scientifique, impersonnel et technologique », du « monde festif et intersubjectif de l'hôte et de l'invité », qui lui, correspondrait au domaine des arts, des humanités et des religions (Jager, 2013, p. 17). Cette distinction est très importante pour comprendre l'ensemble de sa théorisation existentielle des relations humaines.

Il est à noter que parmi les opposés que nous venons de citer, le couple du jour et de la nuit n'a pas été exploré par l'auteur. C'est pourquoi nous nous proposons de poursuivre l'exploration symbolique des

³² À ne pas confondre avec le dualisme métaphysique de Descartes. Selon notre compréhension, il s'agit plutôt de deux mondes opposés ou de deux principes irréductibles, dynamiques et complémentaires.

images du jour et de la nuit en reprenant cette conception jagérienne d'un double rapport dynamique au monde (au quatrième chapitre). Cet approfondissement théorique nous servira de guide conceptuel dans l'analyse interprétative du film. Il s'agira notamment d'étudier *l'être au monde nocturne* et *l'être au monde diurne* des protagonistes dans *EWS*, comme annoncé en introduction.

La formulation des opposés fondamentaux jagériens repose essentiellement sur le constat que les calendriers liturgiques auraient été conçus pour organiser le temps humain entre des jours de repos ou de célébration, et des jours de travail, et ce, quelques soient les cultures à travers le monde. Cette organisation formerait un « cosmos humain et divin » (Jager, 2013, p. 2) englobant une série d'opposés comportant leurs propres *lois*. En étudiant le mythe grec de Prométhée, par exemple, Jager (2013) souligne l'importance de considérer qu'aux fondements de l'humanité réside la volonté d'unifier le ciel et la terre, autrement dit, les mortels avec les Dieux, les activités humaines avec les manifestations divines. Ce monde typiquement humain et hospitalier serait fait de croyances et de sentiments à propos de soi et d'autrui. Il s'opposerait au monde neutre des forces naturelles, à savoir les éléments physico-chimiques de la terre au sein de l'univers. Autrement dit, deux mondes régis par des lois différentes : les lois mathématiques et universelles d'un côté, les lois éthiques et singulières, de l'autre. Cette vision dite *cosmique* de l'être humain, centrée sur l'héritage des humanités, des arts et des religions, nous permettrait donc d'établir une conversation pour mieux comprendre notre condition humaine, notre rapport aux autres et au monde que nous habitons, au-delà d'un cadre de référence purement technoscientifique, que l'auteur se plaît d'ailleurs à critiquer, notamment en raison du caractère potentiellement déshumanisant du progrès technologique (une vision qui semble partagée par Stanley Kubrick).

1.1.4 Le mot « nuit » traverse toutes les langues et toutes les cultures

Sur le plan étymologique, le mot « nuit » serait apparu à la fin du X^e siècle. Il proviendrait de l'ancien français *noit*, du latin « noctem » (accusatif de *nox*), à partir des racines indo-européennes³³. Notons qu'il s'agit également d'un nom féminin, y compris dans la plupart des autres langues que le français. Cette

³³ Lien internet vers le site du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/nuit/1>

caractéristique est importante dans la mesure où la nuit kubrickienne semble associée à la féminité, élément symbolique sur lequel nous reviendrons au chapitre 6.

L'étude de ce mot n'a pas échappé à l'éminent linguiste et lexicographe français Alain Rey. Dans une entrevue téléphonique accordée à l'animateur radio Matthieu Dugal, pour l'émission *Dessine-moi un dimanche*, il confie que le mot « nuit » est « [...] un des plus beaux qui peut nourrir une anthologie énorme de la poésie française depuis ses origines et avec toutes ses variantes géographiques. »³⁴. Vivant et riche, ce mot se retrouverait dans toutes les langues³⁵. Au-delà de sa portée universelle, le linguiste considère la nuit dans sa double dimension de « durée » et de « sensation », en lien avec l'absence de lumière. En effet, la nuit est avant tout une durée comprise entre le coucher du soleil derrière l'horizon (le crépuscule du soir), et le lever du soleil (l'aube ou le crépuscule du matin). L'idée d'une dimension temporelle et sensorielle nous interpelle. Temporelle d'abord, car sur le plan ontologique, l'être s'avère intimement lié au temps, comme le souligne à gros traits Martin Heidegger dans son œuvre majeure appelée *Zeit und Zeit (Être et Temps, 1927)*. Si l'être est lié au temps qui s'écoule entre la naissance et la mort, il peut aussi être lié au temps nocturne et au temps diurne, avec ses spécificités phénoménologiques sur le plan du vécu temporel et spatial. Édith Heurgon (2004), évoque quant à elle un « temps-substance » de la nuit, en opposition au « temps-distance » de Georges Amar³⁶. Heurgon qualifie ce *temps-substance* de « sensible, chargé d'affects, d'intensité, inséparable de l'activité exercée, de l'ambiance vécue. » (2004, p. 12).

1.1.5 La nuit dans le langage commun

À travers le monde, de nombreuses expressions, adages et proverbes autour de la nuit font partie du langage populaire. Parmi les plus connues : « la nuit blanche », « la nuit de nocce », « la nuit des temps »,

³⁴ *Dessine-moi un dimanche*, émission radiophonique hebdomadaire québécoise sur Ici Radio-Canada, diffusée le 9 novembre 2014 : http://ici.radio-canada.ca/emissions/dessine_moi_un_dimanche/2014-2015/archives.asp?nic=1&date=2014-11-09

³⁵ *Ibid.*

³⁶ L'autrice cite Georges Amar (2001). Le nouveau temps du transport. *Savoir faire*, n°40. Le « temps-distance » correspondrait à un temps chronométrique, mesurant la distance parcourue par les usagers de transports afin d'optimiser le temps de déplacement.

« un oiseau de nuit », « bleu nuit », « la nuit porte conseil », « la nuit tous les chats sont gris », « être bête comme la nuit », etc. Ajoutons que la nuit *tombe*, tandis que le jour se *lève* (en rapport avec le corps qui se *lève* le matin et *tombe* de sommeil le soir venu). Ce langage commun, riche de significations et de symboles, participe de notre rapport corporel et psychique au monde.

L'obscurité qui découle de la nuit forme d'ailleurs de nombreuses métaphores couramment employées dans divers contextes : « sortir quelqu'un de l'obscurité », « être d'humeur ombrageuse », « la part d'ombre », « le côté obscur de l'homme », « se faire des idées noires », etc. Il en va de même pour son opposé la lumière. Ainsi, en psychologie, on entendra souvent parler de « consentement éclairé », « faire la lumière sur quelque chose », « éclairer l'expérience de quelqu'un », etc. En psychanalyse et dans d'autres écrits se rapportant à elle, ces expressions foisonnent : « l'ombre » chez Nguyễn (2003), les « trous noirs » chez Hinton (2008), l'« imagination crépusculaire » du côté de Neyrat (2012), et le titre suivant chez Touzé (2015) : « Ombre et lumière dans la vie psychique ». Nous reviendrons sur quelques-uns de leurs travaux au quatrième chapitre.

Ainsi ancrées dans notre langage quotidien, nous postulons que le recours approprié à de telles métaphores peut non seulement enrichir notre compréhension empathique, mais aussi traduire la complexité de certaines influences culturelles, de même que certaines expériences imaginaires, intrapsychiques et intersubjectives. Avec le philosophe et poète Gaston Bachelard, nous verrons notamment en quoi la spécificité de ces images peut prétendre à un tel enrichissement.

1.2 L'homme à travers quelques nuits passées

D'après l'ouvrage intitulé *La Renaissance et la nuit* (2005), du professeur de littérature Daniel Ménager, la nuit ne fut pas tellement étudiée par les historiens. Cependant, comme en témoigne de nombreuses émissions de radio grand public consacrées à la nuit depuis une quinzaine d'années, un regain d'intérêt

est notable³⁷. En dehors de l'astronomie, de la philosophie, des études religieuses et de la littérature comparée, les géographes et les anthropologues semblent également plus actifs sur ce terrain, comme en témoigne la récente complexification des travaux interdisciplinaires sur la nuit (Galinier *et al.*, 2010).

En 2004, Jean-Noël Berguit publie un article résumant succinctement et schématiquement l'histoire de l'homme à travers la nuit. Nous nous référerons essentiellement à celui-ci pour situer globalement l'évolution de l'homme dans la nuit, et ce, jusqu'à la Renaissance. Cette présentation vise simplement à fixer quelques repères historiques et à établir certains liens avec le film *EWS* par la suite. Nous insisterons particulièrement sur le siècle des Lumières et le XIX^e siècle dans le troisième chapitre, lorsque nous nous attarderons sur l'imaginaire poétique du nocturne.

Ainsi, dans son article intitulé « L'histoire de l'homme à travers la nuit », Berguit (2004) nous apprend que du temps des australopithèques, le repos s'imposait de nuit dans les arbres afin d'échapper aux prédateurs nocturnes, tandis que le jour était consacré à se nourrir au sol. Plus tard, la maîtrise du feu par l'*homo erectus* lui aurait permis de préparer la journée du lendemain grâce à de multiples activités autour du foyer (confection d'outils et d'armes). L'auteur parle d'un « début de socialisation nocturne » (Berguit, 2004, p. 23) à cette époque, dans la mesure où les hominidés auraient commencé à partager les repas ensemble, à se tenir chaud, et à prendre soin de leur progéniture, des blessés et des plus âgés. De ce point de vue, l'invention du feu, qui éclaire et réchauffe, ne pourrait-elle pas coïncider avec la naissance de l'intimité et de l'habitation ? C'est ce que nous laissent entendre Bernd Jager (2013) avec sa vision cosmique de l'être humain, et Gaston Bachelard (1961/2005) à travers sa phénoménologie esthétique de la petite lumière d'une chandelle. Au chapitre 4, nous reviendrons sur les éléments du feu et de la petite lumière symbolisant l'intimité dans un monde habité.

Pour le moment, revenons-en à l'histoire. Avec l'*homo sapiens* apparaissent les peintures rupestres et les rites mortuaires, que l'auteur rattache au développement d'un « sentiment religieux » (Berguit, 2004, p.

³⁷ Nous pensons notamment à plusieurs émissions de radio consacrées à l'histoire de la nuit, sur France Culture, en date du 20 mars 2008, dans « La fabrique de l'histoire », animée par Emmanuel Laurentin : [Radio France - La fabrique de l'histoire](#) ; à l'émission québécoise « C'est fou » sur Ici Radio-Canada, consacrée à la nuit, du 25 juin 2011 : [Ici Radio-Canada C'est Fou La nuit](#) ; et enfin, à la chronique d'Evelyne Ferron sur l'histoire de la noirceur dans « Dessine-moi un Dimanche », le 9 novembre 2014, sur Ici Radio Canada également : [Radio-Canada.ca](#)

23) et d'un moyen de « communiquer à la fois avec les êtres disparus et d'intercéder par ce biais sur le déroulement de la vie diurne à venir. » (Berguit, 2004, p. 23). Avec le déploiement progressif des habiletés manuelles et l'élargissement de la conscience apparaissent donc la capacité d'anticipation, de représentation et de symbolisation. Dans cette optique, on pourrait même parler de la naissance du psychisme comme tel.

Pour l'homme antique, l'opposition entre le bien et le mal correspondait à celle du jour et de la nuit, tandis que le rêve constituait une porte d'entrée privilégiée pour connaître le passé et prédire l'avenir. Dans la mythologie grecque, la divinité originelle Chaos engendre Erèbe (les ténèbres infernales) et Nyx (la nuit), génératrice du sommeil, de la mort, de l'angoisse, des rêves et de la tromperie, mais aussi de la tendresse. Nous y reviendrons. Dans la Genèse et le Coran, la nuit serait source de malveillance, tout comme pour la religion musulmane. Par ailleurs, cette dernière attribuait au rêve nocturne une puissance divinatoire, comme chez les Égyptiens, tandis que le jour concernait l'univers des règles et des lois (Berguit, 2004, p. 24). Dans le monde moderne latin, la nuit aurait été conçue en cinq séquences temporelles par Virgile, du crépuscule jusqu'à l'aube, chacune correspondant à des activités spécifiques (activités préparatoires, acte charnel, sommeil, lui-même subdivisé en phases). Cette division correspond de près à nos périodes nocturnes actuelles.

Plus proche de notre style de vie nocturne actuel, y compris dans EWS, la nuit romaine se caractérisait par des orgies désinhibitrices, des festivités grandioses, mais aussi des agressions multiples dans les rues. Au Moyen-Âge, la nuit inspirait l'insécurité et générait la peur, au point de devoir fortifier les cités et instaurer une surveillance sociale étroite. Toujours d'après le résumé de Berguit (2004), ce climat d'insécurité favorisait la création d'une vision démoniaque de la nuit dans l'imaginaire médiéval : bêtes horribles, incubes (démons lubriques), succubes (diablasses), loups-garous, etc. Les gens croyaient à la manifestation des morts revenant sous une forme physique, d'où l'invocation constante de la protection de Dieu par les religieux et un rapport à la nuit dominé par des croyances religieuses, surtout du côté des plus miséreux. Pour l'historien Jean Verdon (cité par Berguit, 2004, p. 25, sans préciser de source), ce rapport reposait sur trois dimensions de la nuit : « la nuit horrifique », incarnée par le personnage de Satan, « la nuit apprivoisée » par l'homme, qui s'ingénue à se protéger pour mieux l'apprécier et « la nuit sublimée », en lien avec un temps de prière et d'« élévation de l'âme » chez les Chrétiens. On retrouve ici l'idée d'une nuit à plusieurs facettes, autrement dit, une nuit *plurielle*.

À la Renaissance, la nuit opposait une classe d'individus restée craintive face à la nuit « démoniaque » à une couche sociale plus aisée cherchant à se libérer du carcan monarchique par des activités transgressives. Apparaissent alors les châteaux de plaisance à la place des châteaux forts, et avec les premiers, des espaces de loisirs, des jardins, des salles de bal (dont les cérémonies costumées, devenant de plus en plus populaires), des pièces de théâtre et autres festivités (une nuit qualifiée de « mirifique » par Berguit, 2004, p. 25). L'orgie kubrickienne du bal costumé à coloration religieuse résonne comme une référence directe à cet univers de pratiques secrètes commandées par les plus hautes autorités.

Une autre nuit, qualifiée de « mystique » par l'auteur, s'intercale entre ces nuits insécures et festives : « À la plus grande piété s'opposent les pratiques interdites : cette noblesse raffinée a recours à de louches officines. Sorciers, sorcières et magiciens fournissent philtres et poisons aux manigances de la Cour. » (Berguit, 2004, p. 25). Ainsi, la nuit tant redoutée par les petites gens fait parallèlement place à des nuits de plus en plus extravagantes et douteuses pour quelques privilégiés de cette grande époque. Époque dont la nuit sera revisitée par Daniel Ménager (2005). L'auteur s'attache à étudier à travers la science, les arts, la théologie et la philosophie, les aspects positifs de la nuit, et ce, de manière à ne pas réduire uniquement cette période (de 1450 à 1600 ans environ) à un climat nocturne de peur et d'oppression. Ainsi, à travers quelques figures scientifiques et culturelles remarquables, comme Galilée, Don Quichotte, Pétrarque, Michel-Ange et Ronsard, Ménager (2005) cherche à nuancer notre conception du rapport de l'homme à la nuit de la Renaissance et à séparer la noirceur de la nuit à partir de la Genèse. En l'occurrence, il semblerait que la nuit fut également vécue comme un moment privilégié de repos et de vie amoureuse, en même temps qu'une occasion unique pour s'ouvrir à l'astronomie ou pour se rapprocher du Dieu chrétien (Parkin, 2006).

Pour conclure, retenons que ce petit détour par l'histoire nous rappelle simplement que les symboles universels, tels que le feu, la lumière, la noirceur, le jour et la nuit, parmi bien d'autres, sont bivalents, selon les contextes, les régions, les cultures religieuses et les époques. Ainsi, la nuit peut devenir protectrice ou terrifiante, par exemple. Retenons également que Ménager (2004) cherche à redonner à nos nuits passées une certaine noblesse, plutôt que de réduire celles-ci à une expérience négative. Une relecture de cette histoire du nocturne, comme nous le ferions avec nos propres histoires de vie, contribuerait à transformer nos imaginaires en quelque chose de plus fécond pour l'avenir.

En évoquant l'héritage d'une double valeur de la nuit, que les historiens continuent de défricher, on peut se demander ce que sont devenues ces nuits d'autrefois. À une époque qui subit de profondes mutations sociales et technologiques, à quoi peut bien ressembler la nuit d'aujourd'hui ? Que symbolise telle ? Comment habite-t-on la nuit au XXI^e siècle ? C'est à ces questions que nous allons tenter de répondre dans le chapitre suivant. De cette façon, nous nous engageons à identifier les valeurs actuelles de la nuit, les enjeux existentiels qui en découlent, ainsi que leurs répercussions éventuelles en contexte clinique et dans le champ de la psychologie scientifique.

CHAPITRE 2

MUTATIONS NOCTURNES ET MODERNITÉ

2.1 Quelques considérations écologiques autour de la vie nocturne

« Le ciel nocturne est un peu pâlot, ce n'est pas un bien grand signe de santé... »
Hubert Reeves³⁸

Ici, il nous faut comprendre l'écologie comme tout ce qui nous relit d'abord au monde qui nous entoure, en tant qu'« habitat », du grec *οἶκος* ; notre milieu de vie à travers un ensemble d'interactions qui composent notre écosystème. La plupart des auteurs que nous allons citer dans cette partie sont d'avis que la nuit « recule », au sens où l'éclairage artificiel inonderait de plus en plus nos espaces nocturnes, non sans avoir une multitude de conséquences néfastes sur notre santé (Haim et Portnov, 2013) et sur la biodiversité (Hölker *et al.*, 2010).

En effet, depuis environ deux décennies, sinon plus, des chercheurs de tous horizons s'affairent à mieux comprendre les transformations qui s'opèrent au cœur de la vie nocturne. Par exemple, les colloques multidisciplinaires de Cerisy, en 2005, de Reykjavik, en 2015, l'édition spéciale du *New Scientist* consacrée à la nuit en 2013, ainsi que des conférences et de nombreux documentaires diffusés récemment, témoignent d'une nécessité grandissante de s'interroger sur notre façon d'habiter la nuit. De facto, c'est notre consommation mondiale d'énergie qui est remise en cause, notamment dans un contexte où le réchauffement climatique devient de plus en plus préoccupant.

Nous souhaiterions commencer par un bref rappel des constats établis par la communauté internationale des intervenants présents au congrès de Reykjavik. Celui-ci portait sur « les métamorphoses de la noirceur dans le Nord » et s'est déroulé en février 2015³⁹, une des périodes annuelles la moins éclairée dans cette

³⁸ Cité par l'Astrolab du Parc National du Mont-Mégantic du Québec, sur leur site web, en ligne : <http://www.astrolab-parc-national-mont-megantic.org/fr/qu-est-ce-que-pollution-lumineuse.qu-est-ce-que-pollution-lumineuse.htm>

³⁹ L'année 2015 fut également dédiée à la lumière par l'UNESCO, d'après le site internet de l'organisation : <https://fr.unesco.org/events/lancement-annee-internationale-lumiere-2015>

ville avoisinant le cercle polaire arctique. Cet évènement scientifique et artistique, co-organisé par la Chaire de recherche sur l’imaginaire du Nord, de l’hiver et de l’Arctique de l’Université du Québec à Montréal, avait rassemblé pas moins d’une soixantaine de chercheurs et chercheuses autour de la spécificité du quotidien nordique, pour comprendre comment les cycles du jour et de la nuit influencent les rythmes biologiques et sociaux, de même que les pratiques culturelles des habitants du nord.

La pollution lumineuse et ses effets sur la santé humaine et animale faisaient partie des enjeux abordés. Si l’écologie nocturne préoccupe tant la communauté scientifique et les urbanistes aujourd’hui, c’est que notre consommation d’éclairage artificiel ne cesse de s’accroître depuis l’invention de l’ampoule électrique en 1879, provoquant des perturbations à plusieurs niveaux, comme nous le rappelle l’Astrolab du Parc National du Mont-Mégantic : le paysage nocturne, la faune, la flore, la fonge, etc.⁴⁰ Plus précisément, on parle de pollution lumineuse quand l’éclairage artificiel nocturne devient excessif, non nécessaire, mal orienté ou mal positionné. L’étalement urbain y contribuerait grandement :

[...] in the UK, for example, lighting efficiency has doubled over the past fifty years – but per capita electricity consumption for lighting increased fourfold over that time. We are choosing to light up more things and we are lighting those things more brightly. (Bogard, 2013, p. 66-67)

Sur le plan de la santé humaine, María L. Ámundadóttir (2015), doctorante à l’École Polytechnique Fédérale de Lausanne, nous rappelle l’importance de limiter les sources d’éclairage la nuit afin de ne pas perturber la sécrétion de mélatonine. À l’échelle internationale de la recherche scientifique, ce phénomène aurait été largement étudié. En effet, depuis les quinze dernières années, des chercheurs nord-américains s’entendent pour conclure que l’exposition prolongée à la lumière artificielle pourrait engendrer certaines formes de cancer, notamment parce que la production de mélatonine serait affectée (Steven, Blask, Brainard *et al.* 2007 ; Lockley *et al.*, 2003). Les travailleuses de nuit seraient ainsi plus exposées au risque de développer un cancer du sein (Stevens et Rea, 2001). Du côté des hommes, c’est le travail de nuit prolongé qui serait associé avec le cancer de la prostate dit « agressif », d’après une équipe

⁴⁰ Pour plus de détails : <http://www.astrolab-parc-national-mont-megantic.org/fr/qu-est-ce-que-pollution-lumineuse.qu-est-ce-que-pollution-lumineuse.htm>

de chercheurs français (Wendeu-Foyet *et al.*, 2018). Sans oublier les « effets retard sur l'espérance de vie, [l'] obésité, [les] problèmes cardiaques, mais aussi [la] mortalité et [les] risques d'accidents » (Gwiazdzinski, 2005a, p. 198).

Bien que l'ampoule électrique ait incontestablement révolutionné nos mœurs, il n'en demeure pas moins que sa prolifération excessive ait aussi contribué à masquer nos ciels étoilés. Selon Thomas Le Tallec, du Muséum national d'Histoire naturelle à Paris, ce phénomène, appelé « pollution lumineuse astronomique », voilerait la lumière des astres et limiterait l'étude des corps célestes⁴¹. Selon Chad Moore (dans McNamara, 2015), de la Night Sky Team du Parc national des Arches aux États-Unis, seulement un enfant sur dix né en milieu urbain aura la chance d'observer un ciel noir au moins une fois dans sa vie. Actuellement, deux tiers de la population européenne et d'Amérique du Nord ne verraient plus la voie lactée⁴². La voûte étoilée est aujourd'hui revendiquée comme patrimoine mondial de l'Unesco et les réserves de ciel étoilé se multiplient à l'instar du modèle québécois du Mont-Mégantic⁴³.

La pollution lumineuse affecte aussi les écosystèmes et les comportements animaux⁴⁴. Au niveau de la faune nocturne, les habitudes alimentaires des chauves-souris seraient perturbées par l'éclairage artificiel (Lewanzik et Voigt, 2014). Les insectes pollinisateurs et certains oiseaux migrateurs seraient même à risque de disparaître à cause des répercussions d'un éclairage mal conçu (Lewanzik, dans McNamara, 2015). Ce constat incite donc des scientifiques de tout acabit à déployer des solutions alternatives à nos besoins massifs d'éclairage. Snævarr Guðmundsson (2015), qui dirige le Centre Nature du sud-est de l'Islande, nous apprend que dans plusieurs pays, des lois régiraient désormais l'utilisation de la lumière, précisément en raison de ces conséquences néfastes sur les écosystèmes et la faune nocturne.

⁴¹ Sur le site web de l'*Encyclopédie de l'environnement* de l'Université Grenoble Alpes, en ligne : https://www.encyclopedie-environnement.org/vivant/limpact-ecologique-de-pollution-lumineuse/#_ftn7

⁴² Cette information est corroborée par trois autres sources : Robert Lévy et Luc Gwiazdzinski (dans Espinasse *et al.*, 2005, p. 198), et Valerie Jamieson (dans le *New Scientist*, 2013, p. 53).

⁴³ Voir le site de l'UNESCO : <https://whc.unesco.org/fr/revue/54/> et de la RICE du Mont-Mégantic : <http://ricemm.org/reserve-de-ciel-etoile/quest-ce-quune-rice/>

⁴⁴ Selon le Dr. Franz Hölker, écologiste et biologiste. Dans *Loss of the Night*, « une vidéo pour expliquer les enjeux d'une recherche européenne sur la nuit », publié par RENOIR, le 16 mars 2015 [vidéo en ligne, 19 : 49]. Programme Verlust der Nacht. Allemagne. Site web consulté le 21 août 2015 à <https://renoir.hypotheses.org/992>

Grâce à l'évolution technologique de nos moyens de communication, nous absorbons une grande quantité d'informations jamais connue auparavant, et ceci plus rapidement, au point de ne plus tout à fait bien distinguer ce qui relève du vrai et du faux⁴⁵. La surabondance d'informations nuit à la pensée. Happée par les données du monde extérieur, l'intériorité se résorbe. Les troubles anxieux battent leur plein, inondent les bureaux de consultation et se confondent en crise cardiaque aux portes des urgences hospitalières. L'insomnie, qui « correspond à une insuffisance de sommeil en quantité ou en qualité », toucherait 15 à 20% de la population française⁴⁶. Selon l'Inserm, plus d'un tiers des Français souffriraient néanmoins de troubles du sommeil ou de l'éveil, avec les conséquences que l'on connaît : dégradation de la qualité de vie, absentéisme au travail, aggravation des maladies associées et accidents. Aujourd'hui, les troubles du sommeil constituent donc un enjeu majeur de santé publique. Les effets immédiats d'un manque chronique de sommeil sur la santé mentale et l'humeur sont d'ailleurs bien documentés (Dean *et al.* 2010) : irritabilité, dérèglements hormonaux et alimentaires, difficultés de concentration et baisse de l'humeur.

Toutes ces pathologies sont le lot de notre époque. Ce faisant, nos ressources s'épuisent autant sur le plan écologique que sur le plan psychologique. L'urgence est partout, et semble appeler un ralentissement nécessaire. Pas étonnant que la méditation pleine conscience soit devenue une approche de soins aussi populaire en Occident. Notre mode de vie actuel est de plus en plus soumis aux écrans et aux stimulations externes, ce qui tend à réduire les moments de contemplation rêveuse ou d'appréciation de notre expérience subjective. Notre époque en appelle à une sorte de dépollution mentale au nom d'un retour plus sain et plus authentique à soi. Non au sens de se couper du monde, mais tout au contraire, de *l'habiter pleinement*. Dans la partie qui suit, nous verrons que certains urbanistes prennent cet objectif très au sérieux.

⁴⁵ À ce sujet, l'organisation à but non lucratif Art Souterrain, à Montréal, a consacré une exposition urbaine à ce thème en 2019 : *Le vrai du faux*. Voir <https://www.artsouterrain.com/evenement/festival-art-souterrain-2019/>

⁴⁶ Informations recueillies sur le site web de l'Inserm : <https://www.inserm.fr/information-en-sante/dossiers-information/insomnie>

2.2 Le phénomène de « diurnisation » de la nuit

« On devrait éteindre les villes, revenir à la nuit noire, ça, ce serait un progrès... »⁴⁷

Notre consommation intensifiée d'éclairage artificiel ne serait-elle pas le reflet culturel d'une certaine frénésie, d'un besoin obsessionnel de clarté ? À une époque qui tend à désacraliser la nuit par une abondance de lumières artificielles, on peut se demander si un tel phénomène ne reflèterait pas la manière dont l'homme moderne fait face à sa *part d'ombre* ? Si l'obscurité s'avère associée à la privation de quelque chose, autrement dit à une *absence*, comme mentionné dans le chapitre précédant, on peut s'interroger sur la manière dont l'homme moderne accueille ce sentiment de privation ou d'absence, là où la tendance est plutôt au remplissage (souvent illusoire, comme on le montrera) du vide. Autrement dit, chasse-t-on la nuit comme nous refusons l'obscurité elle-même, source d'angoisse ? Et existerait-il une clarté nocturne apaisante contre une clarté diurne aveuglante qui menacerait de faire disparaître le sujet dans l'anonymat ? Quelques éléments de réponse nous sont donnés dans le film *EWS*, dans la manière qu'a Bill de dénier tout un pan de sa réalité subjective, mais aussi à travers plusieurs points de vue partagés durant les colloques de Cerisy, en 2004, et de Reykjavik en 2015. Ces quelques pistes nous permettrons de formuler, dans un deuxième temps, une problématique du point de vue de la psychologie scientifique⁴⁸ et de la psychothérapie contemporaine.

Le prolongement des heures de travail, les 5 à 7, le travail de nuit, les commerces ouverts 24 heures sur 24, sont autant de phénomènes socioéconomiques qui témoignent d'un prolongement des activités diurnes. Ce constat est partagé par de nombreux spécialistes qui interrogent actuellement l'évolution de la nocturnité dans nos sociétés. Ainsi, en juillet 2004, des intervenants se sont réunis pendant dix jours autour d'un colloque multidisciplinaire tenu à Cerisy, en France, pour croiser leurs réflexions autour de ce qu'Heurgon et Gwiazdzinski (2005) appellent communément une « diurnisation de la nuit » (p. 55), en

⁴⁷ Il s'agirait des dernières paroles prononcées dans le film *L'âge atomique*, d'Helena Klotz (2012).

⁴⁸ Bien que le thème de la noirceur psychologique fût largement abordé au congrès de Reykjavik (2015), aucun psychologue ne figurait dans la programmation. Force est de constater un manque de représentativité de la psychologie en ce qui concerne les recherches actuelles sur la nuit.

lien avec la montée l'impérialisme marchand. Nous pensons que cette diurnisation se retrouve dans le film de Stanley Kubrick, dans la mesure où la nuit est inondée de lumières.

Le géographe français Luc Gwiazdzinski, spécialiste de la nuit, nous présente un survol des mutations de la nocturnité urbaine dans son chapitre « Extension du domaine du jour » (2005a, p. 187). Dans le même sens que Berguit, il commence par nous rappeler :

En ce début de XXI^e siècle, la nuit de nos métropoles n'est plus la période d'obscurité complète symbolisée par le couvre-feu, la fermeture des portes de la cité et le repos social qui inspirait les artistes en quête de liberté, servait de refuge aux malfaiteurs et inquiétait les pouvoirs en place. L'opposition biblique entre le jour et la nuit s'estompe, les frontières se brouillent à mesure que nous nous détachons des rythmes naturels. (2004, p. 187)

En effet, depuis la deuxième guerre mondiale, les Français se coucheraient de plus en plus tard, jusqu'à décaler leur cycle de sommeil de deux heures (Gwiazdzinski, 2005a). Pour l'auteur, ce décalage temporel induit par nos modes de vie et par l'économie marchande de la nuit, s'expliquerait par l'évolution historique de la nuit sur le mode d'une *conquête* territoriale autrefois délaissée par les urbanistes. Cette « colonisation » (Gwiazdzinski, 2005, p. 191) économique serait due aux progrès techniques de l'éclairage, d'une part, mais aussi à la sécurité instaurée par les pouvoirs politiques, d'autre part :

Dès le XVI^e siècle, le roi de France était comparé à un « soleil chasse-nuit ». En quelques siècles, on est peu à peu passé de la seule « ville de garde » (sécurité, santé), aux loisirs d'une élite (XVIII^e siècle) avant une relative démocratisation de la nuit festive et l'apparition du « *by night* » dès la fin du XIX^e siècle. (Gwiazdzinski, 2005a, p. 190)

Le géographe observe une artificialisation accélérée de la ville depuis les années 90, avec l'émergence des réseaux internet à l'international et la tertiarisation de l'économie, gommant la relativité temporelle au profit de ce qu'il appelle « un temps global » (Gwiazdzinski, 2005a, p. 191). En effet, quel que soit notre fuseau horaire, le cours des activités planétaires nous est désormais accessible en tout temps. C'est ce qui expliquerait, toujours selon Gwiazdzinski (2005a), une tendance à tout vouloir sur le champ, partout et n'importe quand, jusqu'à satisfaire nos moindres envies avec un impératif déconcertant. Dans ce climat

de compétitivité, l'offre de services et de loisirs nocturnes se diversifierait, devenant de plus en plus attractive (nuits blanches, foires et salons nocturnes, musées ouverts durant la nuit, sports nocturnes)⁴⁹. D'une certaine façon, ce surgissement du pulsionnel n'est-il pas le propre de l'homme face à l'angoisse de la nuit éternelle ?

L'analyse critique de la modernité par la psychologue Catherine Maranda (2015) va dans le même sens. En effet, elle nous apprend que même le calendrier annuel se trouverait décalé par la volonté de l'homme de faire coïncider ses activités journalières avec le retour de la lumière bien avant le début du printemps, soit le 1^{er} janvier au lieu du 25 mars, comme chez les Anciens. L'autrice en fait l'interprétation suivante : « C'est donc à partir de ce moment, l'Âge des Lumières, qu'en s'identifiant à cette clarté expansive, l'homme se dégage du même coup d'un certain rapport de proximité avec la nature » (Maranda, 2015, p. 124). Ne s'agissant plus de célébrer le recommencement, ni les cycles naturels de la vie et des saisons, un glissement de paradigme se serait opéré sur le mode d'un idéal à conquérir, afin de s'affranchir des contraintes du labeur et du temps, notamment avec l'essor de l'industrialisation au XIX^e siècle.

Aujourd'hui, la nuit serait à la mode et ferait vendre, comme en témoigne l'augmentation de la fréquentation des espaces urbains nocturnes de 20% en France, en 30 ans : « Coïncées entre les "before" et "after", les soirées festives démarrent de plus en plus tard au désespoir des patrons de discothèques. » (Gwiazdzinski, 2005a, p. 191). Sans oublier les supermarchés ouverts toute la nuit, la multiplication des enseignes lumineuses pour attirer encore plus de clients le jour, les casinos, les karaokés, l'offre élargie des transports collectifs, etc. Dans certaines mégapoles comme New-York et Tokyo, Gwiazdzinski (2005a) nous rappelle que le métro fonctionne toute la nuit. À titre d'exemple cinématographique, nous pensons immédiatement à *Lost in Translation* (2003), qui nous offre un bel aperçu de l'artificialité déjantée de la *night life* de Tokyo, dont les protagonistes incarnés par Bill Murray et Scarlett Johansson profitent allègrement, et ce, afin de partager quelques moments d'insouciance et de contrecarrer leur insomnie respective.

⁴⁹ Ajoutons à cela les spectacles de sons et lumières sur les façades architecturales des grandes villes.

Excessivement éclairée la nuit, la ville de New-York est connue pour ne jamais dormir, comme nous le rappelle Frank Sinatra dans sa célèbre chanson *New York, New York* (1977). Dans ses studios britanniques, Stanley Kubrick a d'ailleurs pris tout le soin qu'on lui connaît pour reproduire fidèlement l'ambiance nocturne de Greenwich Village, conférant à l'atmosphère nocturne de New York un caractère artificiel et mystérieux. Ainsi se mêlent au décor une circulation ininterrompue d'automobiles, des commerces ouverts sans arrêt, de nombreuses enseignes lumineuses, etc. Doublées des décorations de Noël et des guirlandes multicolores, notre regard se perd parmi toutes ces stimulations visuelles et sonores.

En résumé, ce phénomène de « diurnisation » serait marqué par quatre facteurs, selon Édith Heurgon : « l'individualisation des modes de vie et l'allongement de la durée de la vie ; la transformation du travail dans l'économie des services ; la venue de nouveaux usages du temps libre, qui rivalisent avec le travail dans les enjeux de vie ; l'essor des technologies de l'information. » (2005, p. 56). Ces facteurs contribueraient à diluer les liens sociaux en provoquant de fortes tensions sociales et des inégalités dans un climat général de « désynchronisation des temps sociaux » (Heurgon, 2005, p. 56). À propos des tenants du capitalisme marchand, l'autrice ajoute que :

[...] par méconnaissance des bénéfices de l'alternance de l'ombre et de la lumière, ils prennent le risque de réduire leurs expériences sensibles à la seule face éclairée des phénomènes, provoquant ainsi une banalisation des heures du jour et de la nuit, évaluées à l'aune d'un temps paramètre, homogène et sans saveur. (Heurgon, 2005, p. 56)

En somme, une homogénéisation recouvrant les valeurs propres à l'obscurité de la nuit reflèterait un rapport au monde caractérisé par le besoin de consommer, de produire et de performer. Dans ce passage, il est intéressant de pointer la réduction du sensible au profit d'une sorte de lumière neutralisante. Le personnage de Bill semble pris dans cet engrenage marchand, basé sur un besoin cumulatif de posséder, de tout voir et de tout contrôler. Se révèle alors un besoin de dominer, de plaire, de recourir instantanément à son portefeuille pour obtenir des privilèges. Ces comportements traduisent une absence de limites, y compris dans la continuité des scènes d'action entre le passage des espaces intérieurs aux espaces extérieurs, comme si les frontières spatiales s'estompaient. Bill déambule dans les rues de Manhattan comme un papillon de nuit, attiré par les lumières brillantes et artificielles des

lampadaires. Cette mise en scène évoque le déni de la réalité annonçant une fuite en avant, un thème cher au cinéaste (nous y reviendrons au chapitre 6).

Peut-on alors se risquer à être les victimes d'un d'excès de lumière aveuglant les yeux de l'esprit ? Comme Stanley Kubrick, qui interroge l'acte de voir, c'est ce que pense Junichiro Tanizaki (1933/1977), qui fait une analyse très intéressante de notre rapport à l'obscurité dans son ouvrage *L'éloge de l'ombre*. Pour l'écrivain, le goût des occidentaux pour la clarté, la brillance et la transparence, témoignerait également d'une culture imprégnée de valeurs matérielles, de rapidité et de performance. Et pour le démontrer, l'auteur compare nos préférences esthétiques pour les choses qui brillent avec celles des orientaux, qui préfèrent les couches d'obscurité des objets mille fois recouverts de laques teintées : « Les couleurs que nous aimons, nous [les orientaux], pour les objets d'usage quotidien, sont des stratifications d'ombre : celles qu'ils préfèrent, eux [les occidentaux], sont les couleurs qui condensent en elles tous les rayons du soleil. » (Tanizaki, 1933/1977, p. 78). Qu'est-ce qui explique une différence aussi radicale en matière de goût ? Selon l'écrivain, c'est parce que le monde occidental serait davantage porté à rechercher le confort, l'obscur ayant une connotation culturellement négative.

2.3 Psychologie scientifique et « diurnisation » excessive : une perspective critique du modernisme

« Nous ne devons pas être pensés par la recherche mais penser la recherche. »
Nadine Gueydan (2015)

Comme nous venons de le voir, le phénomène de diurnisation semble éveiller, chez certains auteurs et autrices, une conscientisation critique à l'égard du modernisme occidental, et surtout, d'un élan progressiste sans limites sur le mode de la conquête. Cette conquête, métaphorisée par l'excès de lumière, semble condenser en elle des besoins individualistes de possession, de domination et de maîtrise de l'environnement.

Maranda (2015), qui interroge notre mode de vie actuel à l'aide du roman dystopique *Nous Autres* (1924), d'Eugène Zamiatine, réfléchit aux conséquences positives et négatives du modernisme sur la psyché collective et individuelle. Nous retenons sa définition de l'ère moderne, qu'elle formule « comme étant

une époque qui va de l'avant – et qui met en avant l'idée de l'homme et de son bonheur. » (Maranda, 2015, p. 9), depuis Descartes et le siècle des Lumières. Son essai nous interpelle surtout au niveau du lien spécifique qu'elle établit, elle aussi, entre absolutisme et lumière excessive. En effet, en analysant le décor d'une société idéale fictive où la perfection humaine serait achevée, dans l'œuvre de Zamiatine, l'autrice soulève un point qui retient notre attention :

En illuminant l'univers de son éclat infaillible, elle semble unir tout ce qu'elle touche, ne laissant rien dans l'ombre du hasard ou de l'inconnu. Elle devient ainsi en quelque sorte la matérialisation de la rationalité qui recouvre elle aussi l'État Unique de ses bras protecteurs pour mieux le propulser vers l'avant, dans un essor infini vers une conquête toujours plus grande passant de l'indicible au connu. (Maranda, 2015, p. 117)

Dans ce passage, on retrouve cette même idée précédemment évoquée par Gwiazdzinski (2005a), Heurgon (2005) et Tanizaki (1933/1977), à savoir que la luminosité excessive ou la brillance semble rimer avec un désir d'uniformiser et de célébrer le pouvoir de la raison dans le monde occidental. Un peu plus loin, elle ajoutera ceci :

Les immeubles de verre reflétant un soleil aux mille feux semblent ainsi se faire le prolongement de cette volonté de tout voir, de tout éclairer d'un savoir sans borne. Ainsi, on pourrait concevoir que la lumière traduise ici le désir des Numéros [des individus qui portent un numéro] de faire de la « [...] raison [un outil] qui a su rendre digestible cet infini lui-même, si terrifiant pour les anciens ... ». Le Numéro procédera donc à la manière d'un grand estomac afin de faire la lumière sur son monde en abolissant (ou en faisant sienne) l'opacité du monde pour la transformer en quelque chose de lumineux, translucide, éblouissant : sans limite. (Maranda, 2015, p. 117)⁵⁰

Cette absence de limites concerne le personnage de Bill, qui se traduit métaphoriquement par un aveuglement total, comme le suggère le titre du film *Eyes Wide Shut*. En effet, Bill semble incapable de reconnaître que quelque chose ou quelqu'un puisse lui résister ou lui échapper. À y regarder de plus près, Bill semble ébloui par une vision unique et figée de lui-même et de l'autre, cet autre qu'il réduit à n'être que l'objet de ses désirs. Nous pensons ici à toutes les femmes qu'il rencontre au hasard de ses

⁵⁰ L'autrice cite Zamiatine, E. (2006). *Nous autres*. Gallimard, p. 66.

déambulations nocturnes, y compris *sa* femme, qu'il semble ne pas voir pour *qui* elle est. Ce héros tragique semble piégé dans l'illusion de connaître sa femme *absolument*, de la saisir complètement. Dès lors, nous pensons que l'âme du protagoniste subit une sorte de « diurnisation psychique » liée à aux valeurs de possessivité, de domination, de contrôle et de rationalisation à outrance.

Si notre monde moderne tend à subir une forme de désenchantement de la nuit au profit de la pression économique du jour, dès lors que les « valeurs et les règles du jour » se font envahissantes (Gwiadzinski, 2005a, p. 202), ce phénomène de diurnisation psychique se manifesterait-il également au sein de la psychologie scientifique ? Depuis nos formations théorico-cliniques ? Dans nos bureaux de consultation ? Si oui, comment ? Autrement dit, comment ce désenchantement s'imisce-t-il dans le champ de la psychologie scientifique et de la psychothérapie contemporaine ?

Nous sommes d'avis que les recherches en psychologie scientifique, et par extension, la psychothérapie, n'échappent pas à la modernisation que nous venons de décrire. De facto, elles baignent dans la même *Zeitgeist* décrite par Maranda (2015), les géographes et les psychosociologues. Cette *Zeitgeist*, on peut littéralement la définir comme l'« esprit du temps », en référence à :

[...] un système d'idées, d'images et de valeurs qui, déterminant une certaine ambiance intellectuelle, culturelle, fonde les pratiques, les comportements individuels et collectifs, et inspire les créations, jusqu'à celles qui sont considérées comme les plus personnelles. Il est atmosphère, air du temps, influençant styles et modes de vie individuels, et scandant la respiration sociale. (Robert-Demontrond, 2011, p. 109)

Dans cette perspective, nous sommes d'avis que la diurnisation *excessive* de la nuit trouve parfois un écho dans la manière dont nous métabolisons inconsciemment nos connaissances et cheminons avec nos patients et nos patientes dans un contexte de rétablissement psychologique. Si le phénomène de diurnisation peut faire émerger des valeurs associées à la performance, à la rapidité et au contrôle à travers un besoin plus ou moins conscient de tout voir et de tout savoir, un peu à la manière de Bill dans *EWS*, le thérapeute, autant que son interlocuteur, sont loin d'échapper à ce glissement.

Si le rôle du ou de la psychologue consiste à « élucider » certains comportements, éclairer l'expérience de la personne qui consulte, l'aider à voir plus clair dans sa vie et dans la manière dont elle l'oriente, il nous semble important de réfléchir à la manière dont la *quête de vérité* soi-disant *éclairante* se présente en psychothérapie, afin d'éviter certains pièges. Nous pensons par exemple au piège de l'efficacité et de la rentabilité, qui peuvent faire pression, au même titre que la domination des valeurs du jour sur les valeurs de la nuit, comme nous venons de le voir dans les sections précédentes.

À l'heure actuelle, le champ de la psychothérapie, quelques soient les approches théoriques, est traversé par la question de son *efficacité*, ou si l'on préfère, de son *efficience*, un terme un peu mieux connoté, mais qui masque au fond le même problème : le besoin impératif de résultats probants. Ce besoin se traduit notamment par un « [...] dynamisme du courant de recherche sur les données probantes et aux tentatives de validation empirique des différentes espèces de traitements psychologiques (*Psychologie Québec*, 2008, 25(5), feuillet 9). », soulevé par d'autres auteurs (Thiboutot et Bertrand, 2012, p. 49). Loin de nous l'idée de démoniser ce besoin. Après tout, comment pourrait-on s'opposer à la vertu, à cette volonté constante d'améliorer nos conditions de vie, nos connaissances et notre pratique ? Bien que ce besoin soit légitime, il y a lieu d'interroger les dérives qui pourraient découler d'une forme d'idéologie progressiste aveuglante autour d'un rétablissement (ou d'un fonctionnement) souhaitable ou attendu. Dès lors peut-on se demander au nom de quoi et de qui est-il possible de formuler des critères objectifs de bien-être ? La santé psychologique se résume-t-elle à une disparition effective des symptômes ? Un retour à un fonctionnement dit *normal* ou *adapté*, c'est-à-dire socialement attendu à l'égard d'une moyenne statistique reposant sur une entité anonyme et abstraite appelée « l'homme en général » ? Si certains points de repère peuvent incontestablement nous aider à réduire l'infinie complexité des dérèglements psychiques, ne pourrait-on par remettre en question la part d'ombre de cet élan progressiste associée à la raison humaine ? Cette faculté, qui a été hautement valorisée durant le siècle des Lumières, comme nous le rappelle Maranda (2015), semble également remise en question par Stanley Kubrick, qui n'a de cesse de débusquer les failles de la raison humaine, comme un grain de sable échappé dans l'engrenage. En attendant, revenons-en à la psychothérapie, afin de comprendre dans quelle *Zeitgeist* elle se loge à l'heure actuelle.

En décembre 2015, la psychologue québécoise Nadine Gueydan, se réclamant d'une approche relationnelle, adressa une lettre à la présidente de l'Ordre des Psychologues du Québec⁵¹, afin d'attirer son attention sur la suprématie accordée à une culture scientifique uniquement basée sur les données probantes, c'est-à-dire sur des résultats issus de recherches soi-disant rigoureuses, convaincantes, aux méthodologies appropriées. Ces recherches ont pour but d'évaluer les effets de divers traitements psychologiques selon les problématiques rencontrées et d'orienter le choix de la population, les organismes et les tiers-payeurs, ainsi que les grandes décisions dans le domaine de la santé publique⁵². Il existe cependant le risque de voir apparaître une position dogmatique et techniciste au détriment du jugement clinique (Provencher et Guay, 2007). À propos d'un tel risque de dérive, Gueydan (2015) dira ceci :

[...] celui qui rapporte une démonstration scientifique, aussi passionnante et informative soit-elle, devient pour le lecteur le représentant anonyme d'une sorte d'absolu, le dispensateur d'une vérité (momentanément) indépassable ou incontournable, ce que précisément nous devons éviter dans l'espace thérapeutique tissé de complexité et d'incertitude, où nous évoluons quotidiennement. « La vérité, ici, n'est pas un résultat, mais un processus, celui d'avancer, d'apprendre sans cesse. » nous rappelle l'essayiste Pierre Bertrand, ce coutumier de l'intime.⁵³

Dans cet extrait, le problème qui est visé semble relever d'une séparation, voire d'une confusion entre la vérité dite *objective* et la vérité dite *subjective*, au point que la première aurait préséance sur la seconde. Or, en psychothérapie, ces deux dimensions font partie intégrante du processus thérapeutique. La recherche de vérité concerne autant celle de la patiente ou du patient qui cherche à se comprendre, que

⁵¹ Cf. le document produit par l'Ordre des Psychologues : [Les données probantes : pour une pratique éclairée, responsable et rigoureuse de la psychothérapie](#)

⁵² Ce qui s'avère également être le cas en France, dont l'application des conventions est gouvernée par la Haute Autorité de Santé, qui recommande d'établir des critères d'inclusion et d'exclusion selon les pathologies psychiques, et d'après le modèle dominant des données probantes, dans la perspective gouvernementale de remboursement des consultations psychologiques : [Dispositif de renforcement en psychologues dans les maisons de santé pluriprofessionnelles \(MSP\) et les centres de santé \(CdS\). - Ministère des Solidarités et de la Santé \(solidarites-sante.gouv.fr\)](#)

⁵³ Gueydan, N. (2015). « Lettre ouverte à notre présidente », publiée en ligne sur le site du Groupe d'étude sur l'intersubjectivité (GEI) : <http://intersubjectivite.com/lettre-presidente-opg>

celle des thérapeutes qui en fabriquent une expérience partagée. La vérité de soi relève tout au plus de la quête de sens de sa propre vérité – si tant est qu’une telle vérité puisse exister.

Ces vingt dernières années, les études portant sur l’alliance thérapeutique (Lambert, 2007 ; Castonguay et Beutler, 2006 ; Lambert et Ogles, 2004 ; Lecomte *et al.*, 2004 ; Wampold, 2001), nous montrent combien la part de subjectivité, d’inconnu et d’incertitude participe de la relation thérapeutique. Or, l’attitude première des jeunes praticiens et praticiennes consisterait plutôt à se conformer aux apprentissages universitaires, souvent centrés sur l’objectivité, comme le montrent Lecomte et son équipe :

Passer d’une quête de certitude à tenter d’apprivoiser la complexité et l’ambiguïté du changement thérapeutique n’est pas sans entraîner de profonds bouleversements dans l’expérience de soi et des autres. Skovholt et Ronnestad (1992)⁵⁴ découvrent que certains psychothérapeutes n’arrivent pas à s’inscrire dans ce processus évolutif. Plusieurs stagnent et certains décident d’abandonner la pratique de la psychothérapie. D’autres effectuent une coupure à la suite d’expériences d’épuisement professionnel, en espérant trouver les moyens de s’engager dans ce processus continu de conscience réflexive. Par ailleurs, les chercheurs qualifient de pseudo-développement les cheminements d’étudiants ou de débutants lorsqu’ils s’accrochent tôt et de façon rigide à une approche théorique à partir de critères souvent externes et qu’ils évitent les angoisses et les anxiétés du processus d’apprentissage de la complexité et de l’incertitude. Devant les exigences élevées de performance des programmes de formation, plusieurs étudiants tentent de survivre en évitant toute forme de déstabilisation dans leur processus d’apprentissage, ce qui correspond à éviter également toute forme de véritable apprentissage. (2004, p. 85)

Pour Nadine Gueydan (2015), « Le souci d’objectivité scientifique du chercheur n’est pas seulement justifié et louable, il est requis. Toutefois rien n’oblige ce dernier à verser dans la sécheresse académique la plus désengagée. »⁵⁵ L’auteurice dénonce ici le retrait d’une rubrique consacrée aux opinions des professionnels dans la revue *Psychologie Québec*, au profit d’une ligne éditoriale essentiellement axée sur la scientificité des informations recueillies. Ainsi insiste-t-elle sur le fait qu’

⁵⁴ Skovholt, T. M. et Ronnestad, M. H. (1992). *The evolving professional self : Stages and themes in therapist and counselor development*. Wiley.

⁵⁵ *Op. cit.*

Une pensée singulière ne prétend sans doute pas à la vérité, mais elle inspire, interroge, élève et nourrit par son dynamisme communicatif ; alors que la vérité plaquée, glacée et calée dans une mathématique imparable tend à oblitérer cet ingrédient indispensable : l'auteur, la voix d'un sujet qui, par son étoffe même, par ce qu'une parole propre a justement de révocable et d'inachevé, nous convoque au dialogue. La méthode scientifique impose inévitablement son langage de neutralité et de factualité. Mais, pourquoi faudrait-il que la personne qui relate les résultats d'une recherche se montre aussi protocolaire que la recherche elle-même ?⁵⁶

Plus loin dans sa lettre, elle ajoutera, dans le même ordre d'idées :

Quand il n'y a plus personne derrière l'écriture, qu'un bon élève, il n'y a personne devant non plus : l'être à l'étude est découpé en segments portés sous la loupe, mesurés, analysés, répertoriés. À la lecture de ces articles, l'idée que le chercheur pourrait faire partie de ce qu'il décrit ou démontre semble complètement écartée. Or c'est une dominante de la pensée contemporaine en sciences et en épistémologie.⁵⁷

L'autrice souligne donc un problème qui semble relever d'une culture scientifique propre à une époque centrée sur l'obtention de preuves et de résultats tangibles et mesurables, et contre laquelle elle nous met en garde, au risque de mener notre pratique vers une forme moderne de *désobjectivation*. Ainsi critique-t-elle une tangente subtile de déshumanisation qui se reflète au niveau de la plus haute instance supposée représenter la diversité des paradigmes scientifiques en ce qui concerne les soins psychiques :

L'OPQ insiste sur le concret, le pratique, l'intervention directement applicable à une problématique précise. Fort bien. Mais, trop marquée, cette position risque de se retrouver en porte-à-faux avec la mouvance intellectuelle contemporaine qui avance en rangs serrés vers une compréhension riche et nuancée des principes de participation herméneutique, de complexité systémique et d'incertitude. La fécondité de la pensée se trouve aujourd'hui aussi de ce côté-là. [...] Je vois une distorsion de notre mandat lorsque nous cédon's à la tendance générale d'une société fiévreusement axée sur le rendement et l'efficacité à tout crin, alors que nous devrions être attentifs à ses effets aliénants.[...] En revanche, j'en ai contre le fétichisme de la donnée probante et la normalisation excessive de nos modes de pensée ; j'en ai contre l'assujettissement des psychologues à une idéologie en passe de transformer la rigueur qui nous honore en un carcan qui nous calibre, et dans laquelle

⁵⁶ *Op. cit.*

⁵⁷ *Op. cit.*

beaucoup d'entre nous, tenus de se contorsionner pour s'y insérer, ne se reconnaissent plus.⁵⁸

La lettre que nous venons de citer a relancé un vaste débat auquel ont participé bon nombre de psychologues depuis⁵⁹. Ce débat n'est pas nouveau, et continue de motiver les recherches portant sur l'alliance thérapeutique, dont il ressort que les thérapeutes les plus compétents sont ceux qui manifesteraient la plus grande ouverture à leur propre expérience émotive, à la complexité de la nature humaine et aux limites inhérentes à l'interaction relationnelle entre deux personnes (Lecomte *et al.*, 2004). La conscientisation des limites qui sont les nôtres constitue, en somme, une forme d'humilité et d'humanité sans doute propice à rencontrer l'autre. En prendre toute la mesure constitue le défi de tout un chacun, puisque ces limites nous renvoient inévitablement à notre finitude, renfermant nos failles, nos taches aveugles et notre vulnérabilité. Un versant de l'être que nous pourrions qualifier de « nocturne ».

2.4 La notion corollaire de « désobjectivation du nocturne »

Partant de ce constat, nous nous demandons si la psychothérapie ne consisterait pas, au moins en partie, à « subjectiver » le versant nocturne de l'être, afin de contrer une forme de « désobjectivation nocturne », que Bruno Chaouat (2005, p. 108) rapproche de l'expérience d'étrangeté anonymisante de Maurice Blanchot. En effet, le sujet, face à l'« épreuve de l'absence sans fin » (Blanchot) dans la nuit neutre de son existence, expérimenterait un dessaisissement radical, autrement nommé par Georges Didi-Huberman comme un « désœuvrement » (Chaouat cite les deux philosophes, 2005, p. 106)⁶⁰. Pour Chaouat, la création artistique consisterait à dépasser cette neutralité angoissante et à réhumaniser la part nocturne de l'être. Cette notion de « désobjectivation nocturne », peu reprise jusqu'à présent, nous semble importante à redéployer dans cette thèse. Nous pensons qu'EWS nous propose, à travers quelques poches

⁵⁸ *Op. cit.*

⁵⁹ Voir [Lettre ouverte de Nadine Gueydan à la présidente de l'Ordre des psychologues du Québec \(OPQ\), et suite du débat | Groupe d'étude sur l'intersubjectivité \(GEI\) \(intersubjectivite.com\)](#)

⁶⁰ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992, p. 72. La source originale de Blanchot n'est pas mentionnée par l'auteur.

d'intimité disséminées ici et là dans le film, quelques expériences de *dé-subjectivation nocturne*, mais également quelques beaux instants de *subjectivation nocturne* qu'il s'agira d'interpréter.

Avant d'aller plus avant, il nous semble important de nous attarder sur cette notion de *subjectivation/dé-subjectivation*. Commençons par situer globalement la notion de « sujet ». Éminemment complexe, les significations varient selon les disciplines, les approches ou les champs d'application. Afin de limiter notre investigation au domaine de la psychologie, citons le *Grand dictionnaire de la psychologie* : pour la psychologie en général, le *sujet* signifie « Individu, personne en tant qu'il est à la fois *observateur* des autres personnes et *observé* par elles. » (Bloch *et al.*, 1999, p. 912). Sensé recouvrir à la fois l'expérience vécue et la capacité de prendre conscience de son vécu, cette définition présuppose aussi, en creux, l'objectivité. En psychologie expérimentale, le sujet est soumis à une expérience dite « objective », dans la mesure où une partie du sujet est soumise à examen et constitue donc un « objet » de recherche (en référence au dualisme métaphysique). En psychanalyse lacanienne,

Distinct de l'individu tel que nous le percevons ordinairement, le sujet est ce qui est supposé par la psychanalyse dès lors qu'il y a désir inconscient, un désir pris dans le désir de l'Autre, mais dont il a néanmoins à répondre. (Bloch *et al.*, 1999, p. 912)

Sans être l'« individu biologique », ni le « sujet de la compréhension », ni le « moi freudien », ni le « je de la grammaire », il est « sujet du désir » dans le sens où « "il ex-iste" (se tient dehors) au prix d'une perte, la castration. » (Bloch *et al.*, p. 912). L'approche clinique soutient « qu'il faut un sujet pour comprendre le sujet. » (p. 107), c'est-à-dire « [...] l'acteur de ses comportements, de ses actions, de sa vie, par l'intermédiaire des processus qui les sous-tendent ; » (Bouyer et Mietkiewicz, 1998, p. 106).

Le concept de *subjectivation/déssubjectivation* serait d'ores et déjà plus utilisé du côté de la sociologie et de la psychanalyse que de la psychologie humaniste-existentielle. Pour les sociologues de l'action qui étudient la société dite « globale », avec ses tumultes économiques et tout ce qui va à l'encontre du vivre-ensemble, le *sujet* signifie « la capacité d'être acteur, de construire son existence, de maîtriser son

expérience, d'être responsable. »⁶¹ (Wieviorka, 2012, p. 5), qui rejoint la définition des psychologues Sylvain Bouyer et Marie-Claude Mietkiewicz, citée plus haut. Pour Michel Wieviorka, cette définition correspondrait au « sujet des Lumières, un individu moderne doté de raison et de capacité critique » (2012, p. 5), tourné vers son prochain qu'il reconnaît en retour comme un sujet différencié et doté lui aussi de conscience et de droits fondamentaux. L'originalité de la pensée de cet auteur réside dans la reconnaissance d'un « anti-sujet », qu'il décrit comme étant privé de ressources lui permettant de devenir acteur de son existence (il cite en exemple les exclus, les pauvres, les gens privés de droit). En découle parfois des comportements destructeurs et déshumanisants qu'il associe à une « face sombre » dans le résumé de son article (2012, p. 3). Il évoque également un « non-sujet », qui ne serait pas responsable de ses actes, par contrainte ou par obéissance à une autorité légitime, par exemple.

Les processus de subjectivation et de dé-subjectivation sont les processus par lesquels se construit et se transforme la conscience des acteurs, à partir de laquelle ils prennent des décisions. La subjectivation conduit vers le « sujet » à la Touraine ou à la Joas, capable d'agir car capable de se penser comme acteur et de trouver les modalités du passage à l'action, la dé-subjectivation conduit à l'inverse vers les formes décomposées et inversées du sujet, vers l'anti-sujet ou le non-sujet, et, de là, éventuellement, vers des conduites de destruction et d'autodestruction. (Wieviorka, 2012, p. 6)

L'auteur revendique une conception qui prendrait en compte ce double aspect positif et négatif. Il pointe cependant une insuffisance à cette manière de concevoir l'humain en posant la question suivante : le sujet préexiste-t-il à toute action, qu'elle soit bonne ou mauvaise finalement ? Pour éviter d'attribuer au sujet une essence, Wieviorka (2012) propose de concevoir un *déterminé* et un *déterminant* du sujet. Autrement dit, une personne se trouve être à la fois le sujet de son expérience et le sujet agissant son expérience (l'éducation qui prédispose la personne à agir de manière responsable ou non ; et la manière dont il prend son expérience en charge pour transformer son devenir). « Le plus important n'est pas alors dans un concept nécessairement mouvant de sujet, il est dans la compréhension des processus qui conduisent à des états de sujet. » (Wieviorka, 2012, p. 6). Selon notre compréhension de cette formulation, il s'agirait d'une conception processuelle traduisant un mouvement *vers* un état d'être, qui resterait à discerner dans un deuxième temps. De là distingue-t-il les deux processus de subjectivation/dé-subjectivation, comme une manière d'asseoir la primauté du sujet, quel que soit son devenir. Cette vision

⁶¹ D'après la définition des sociologues Hans Joas ou Alain Touraine.

rejoint celle de la psychologie humaniste-existentielle, car elle garantit une ouverture susceptible de résister, autant que faire se peut, aux logiques moralistes, prédictives et catégorielles de l'agir et du pâtir humains.

L'auteur distingue ces deux processus de *subjectivation/désubjectivation* de l'*intersubjectivité*, dans la mesure où cette dernière implique une influence mutuelle à travers la rencontre. Alors que l'auteur présuppose une division catégorielle entre *intersubjectivité* et *subjectivation/désubjectivation*, en phénoménologie, toute subjectivité relève d'emblée d'une intersubjectivité, dans la mesure où cette conscience de soi est toujours médiée par une altérité, le sujet n'étant pas envisagé comme une entité isolée, notamment depuis Husserl.

Du point de vue de cette intersubjectivité phénoménologique et à partir de la notion de *subjectivation/dé-subjectivation nocturne* que nous venons de présenter, nous proposons la possibilité d'envisager, sur un continuum, une *subjectivation* diurne/nocturne d'un côté, et de l'autre, une *désubjectivation* diurne/nocturne. La première correspondrait à la capacité d'humaniser une interaction dans une sorte de réaction en chaîne, tandis que la deuxième référerait à une forme de co-anéantissement. En faisant de la *subjectivation nocturne* une tendance à approfondir l'intimité d'un échange (à l'image du seuil jagérien que nous décrirons plus loin) et de la *désubjectivation nocturne* une tendance à détruire, superficialiser ou neutraliser toute possibilité de vivre une intimité relationnelle (à l'image de l'obstacle jagérien, cette fois), on évite le piège de la pensée dualiste basculant sans cesse entre deux opposés conçus substantiellement. Le versant nocturne peut être *neutralisant* d'un côté du continuum ou *humanisant* de l'autre, de même que le versant diurne. Ainsi, la *subjectivation diurne* consisterait en une recherche de vérité singulière et propre au sujet, une sorte de mise en lumière respectueuse de soi et de l'autre, et donc, une manière éthique d'entrer en rapport avec soi-même et autrui. À l'opposé, la *désubjectivation diurne* consisterait à vouloir posséder quelque chose de manière absolue.

2.5 Spatio-temporalité de la nuit contemporaine

2.5.1 Se séparer, se retrouver

Selon les auteurs, les époques et les perspectives disciplinaires, il existe différentes façons de conceptualiser la temporalité nocturne. Toutefois, la plupart des auteurs reconnaissent que la nuit fait apparaître un temps qualitativement différent de celui du jour (Galinier *et al.*, 2010 ; Puijalon, 2006 ; Henchoz et Lalive d'Épinay, 2006 ; Gwiazdzinski, 2005a ; Espinasse, 2005 ; Heurgon, 2004). Sur le plan physiologique pour commencer, puisque l'obscurité, nécessaire à la sécrétion de mélatonine, induit le sommeil, comme nous l'avons vu. C'est le temps de la récupération et de la restauration biologique. La nuit peut donc être considérée comme un rappel perpétuel à soi et au non-soi de l'inconscient, sans lequel nous ne pourrions guère affronter les situations de la vie quotidienne. Un temps de repos à protéger, bien que notre mode de vie effréné y fasse souvent obstacle.

Le temps du jour est quant à lui essentiellement réglé et ordonné par un horaire professionnel prédéterminé, un agenda d'activités ou de rendez-vous entourant des projets ou des obligations diverses (temps diurne qui alterne avec le temps nocturne dans *EWS*). Cette gestion du temps, qui repose surtout sur des lois économiques et des impératifs de production (le fameux « temps global » de Gwiazdzinski), ne suit pas nécessairement les besoins naturels du corps, alors que l'état d'esprit du travailleur, son capital sommeil ou son humeur varient constamment, d'une journée à l'autre ou à l'intérieur d'une même journée. On pourrait parler d'un temps corporellement *éprouvé* qui ne coïncide que momentanément avec ce « temps global ».

Maranda évoquera une idée similaire en citant le réalisateur Kallwitz-Geißler⁶² :

Pendant des millénaires, les hommes ont naturellement épousé les rythmes de la nature et vécus en harmonie avec leur horloge interne. Jusqu'à ce que l'industrialisation s'en mêle et bouleverse la donne. Notre mode de vie se caractérise par une grande mobilité. À cela, s'ajoute le fait que nous pouvons facilement changer de fuseau horaire et travaillons à toute heure du jour ou de la nuit. Car le soleil ne se couche plus sur notre planète mondialisée. Le pouls du monde moderne bat de plus en plus vite et notre nuit disparaît. (2015, p. 126)

⁶² Kallwitz-Geißler, S. (réal.). (2013). *Chronobiologie : l'homme et ses rythmes* [Documentaire télévisuel présenté à Télé-Québec]. Hanfgam & Ufer.

À ce propos, Maranda (2015) parlera de la perte d'un lien intime avec le monde que nous habitons. On retrouve ici l'idée d'une séparation, y compris avec les traditions du passé et les rites les plus lointains. L'heure est au progrès, au présent et au futur, tandis que l'oubli du passé prendrait de l'ampleur.

Sur le plan existentiel, celui qui nous intéresse particulièrement, cette dimension du quotidien relèverait de l'anonymat du « on », en particulier dans la philosophie heideggerienne. Autrement dit, d'un rapport inauthentique à soi nous permettant d'échapper momentanément à l'angoisse de la mort. Pour Heidegger (1927), en effet, l'existence humaine se rapporte à elle-même en tant qu'elle est temporelle et finie. Le poids de cette conscience, qu'il évoque par l'expression « être-pour-la-mort », fait naître en l'existant une angoisse fondamentale. Cette angoisse fondamentale, qui a quelque chose à voir avec la finitude, engendre souvent une fuite ou une dénégation devant le caractère nécessairement implacable de la mort. Nous pensons qu'*EWS* traduit un tel rapport à soi et au monde, notamment à travers le héros principal, lorsqu'il confronte l'idée de la mort ou la mort elle-même (les personnages de Lou Nathanson, Domino, Mandy).

Le temps du repos est généralement circonscrit aux congés et aux fins de semaines, où l'appréciation de la journée passe généralement par des activités dites « libres », plus ou moins organisées ou planifiées. C'est aussi le temps des regroupements familiaux et amicaux. Ce faisant, le jour de la semaine « sépare » momentanément les membres de la famille. L'éloignement du foyer favorise alors les retrouvailles, qui dès lors, ouvrent un nouvel espace-temps le soir venu : celui de la sphère privée et intime. Ainsi, si le jour éloigne les proches, la nuit les rapproche... ou pas. Le monde extérieur au foyer peut donc être pensé comme un espace-temps différenciateur, propice à l'individualisation dans la réalisation de soi. Souvent, ces besoins tout à fait complémentaires de fusion-différenciation font d'ailleurs naître des conflits qui réactualisent des enjeux d'autonomie et d'indépendance, comme nous le verrons avec l'analyse du film *EWS*.

Au niveau de la culture religieuse, soulignons que la séparation des activités journalières d'avec le temps de la fête et des retrouvailles repose également sur une distinction bien connue entre le profane et le sacré, dont le professeur Jager n'a pas manqué d'exprimer le sens :

Ma question concernant la différence entre les jours de fête et les jours de travail n'attendait pas une réponse niant cette différence. Je cherchais à mieux comprendre cette différence, plutôt que de la voir disparaître. Et j'étais peu satisfait de l'explication voulant que le corps humain ait besoin de repos. Le mystère qui me confrontait n'était pas de nature biologique. Je ne cherchais pas à saisir le lien existant entre le repos et la régénération d'un corps. Ce mystère était plutôt de nature existentielle et ontologique. Je voulais comprendre comment la fête, telle qu'incarnée dans le jour du Sabbat et comprise comme une forme distincte de la vie humaine, pouvait être pensée comme un complément nécessaire au monde des activités quotidiennes. Je voulais saisir comment s'y prend la fête pour créer cette manière particulière d'être présent au monde et comment cette forme particulière diffère de la manière dont nous habitons les autres jours de la semaine. (1997, p. 3-4)

Cet héritage judéo-chrétien influence encore profondément notre mode de vie actuel, et il nous semble important de le souligner. En faisant référence à la Genèse, le professeur Jager définit le *shabbat* comme suit : « [...] l'action divine de se retirer d'une participation active au processus de la création et ce dans le but de prendre du recul en adoptant une attitude contemplative, bienfaisante et ayant comme fin dernière de compléter la création. » (1997, p. 6). Cet espace-temps convivial relèverait donc du sacré, ouvrant une autre dimension, un autre rapport au monde, tout comme la nuit invite à un rapport différent de celui du jour, davantage centré sur un mode authentique à soi.

2.5.2 Le « temps de l'envers » et de l'équilibre

Dans le même ordre d'idées, Heurgon (2004) qualifie la nuit de temps inversé par rapport au jour, pleine de charmes pour quiconque cherche à l'investir avec plaisir. Cette dénomination est intéressante, puisque *EWS* nous livre beaucoup d'images et de situations inversées entre la nuit et le jour. Dès lors, la nuit se vivrait comme « un temps de compensation, de récréation, qui rompt avec la fadeur des jours, un temps non programmé, fluide, suspendu, où les règles et les hiérarchies s'estompent. C'est un temps de convivialité, de rencontre, de sensualité, de fête, de transgression. » (Heurgon, 2004, p. 15-16). L'autrice l'associe également au temps de la création artistique, de la découverte, notamment à travers la fréquentation des spectacles nocturnes.

Pour d'autres, la nuit et le jour reposeraient sur un équilibre difficile à maintenir, entre le travail et le repos. Pour Heurgon, le temps de la nuit est donc un « temps de contradiction » (2004, p. 16) à plusieurs

niveaux. Ces contradictions sont loin d'être irréconciliables, et dans le même sens, Bernadette Puijalon (2006), anthropologue et romancière, revendique de les dépasser. Pour cela, il s'agirait de penser l'environnement nocturne dans son entièreté, sans négliger son aspect qualitatif, car réduire la nuit au seul aspect fonctionnel (équipements, services, animations) risquerait de l'appauvrir et de la banaliser (Heurgon, 2004, p. 18). Appauvrir la nuit reviendrait donc à négliger une partie intime de notre être et banaliser des besoins plus profonds de connectivité à soi et aux autres.

Sur un tout autre registre, Heurgon ira aussi jusqu'à parler de la nuit comme d'un « monde largement masculin » (2004, p. 16), car les femmes n'y trouveraient pas autant leur place. Elle n'élaborera pas davantage, mais cette remarque nous inspire la question suivante : l'imaginaire nocturne se pare-t-il de féminité ou de masculinité ? Ainsi peut-on se demander si le film *EWS* a quelque chose à nous dire du « sexe de la nuit » ? D'autres auteurs, au contraire, associent majoritairement le temps de la nuit au féminin dans le registre de l'intime :

La nuit est du côté du féminin, temporalité de l'intime qui nous dégage de l'ordre chronologique et nous permet les retrouvailles avec l'épure enfantine de notre projet. Quand on tente de voler sa nuit à l'homme, c'est son appartenance à l'espèce humaine qu'on cherche à atteindre. (Sandlarz, 2005, p. 214-215)

Soulignons que dans ce passage, l'intimité féminine est rattachée à quelque chose d'humanisant. Et à bien y penser, toutes les aventures sexuelles non abouties de Bill débouchent sur un dialogue particulier avec les femmes. Il appert que la parole fait basculer l'intimité sexuelle vers une intimité d'ordre relationnel (nous y reviendrons dans la troisième partie).

2.5.3 À chaque âge sa nuit

Avec originalité, la psychosociologue française Catherine Espinasse (2005) associe les pratiques nocturnes aux âges de la vie. Ainsi, elle nomme que « la nuit appartient aux jeunes » (p. 79). En effet, dans un compte-rendu sur les habitudes nocturnes des jeunes vivant à Paris et à Strasbourg, ceux âgés entre 20 et 24 sortiraient le plus souvent le soir et la nuit (Buhagiar et Espinasse, 2004). Dans la préface de ce

compte-rendu, Heurgon (2004) évoque un changement de rythme basé sur le prolongement de la jeunesse. Ainsi, l'insertion plus tardive sur le marché du travail, les valeurs tournées vers les aspirations personnelles, l'évolution de la culture du travail et de l'usage du temps libre, constituent autant de changements sociétaux qui façonnent aujourd'hui de nouveaux modes de vie, plus individualisés. L'utopie d'un temps illimité concernerait davantage les jeunes et les cadres.

Cette tendance se confirme par les recherches ethnographiques d'Étienne Racine (2005) sur le phénomène techno. Ses investigations rendent compte d'un rapport de force entre un territoire nocturne à conquérir par les jeunes, fait d'évasion, de rencontres et d'expérimentations, et les pouvoirs publics, qui cherchent à préserver l'ordre social, les sources de revenus de l'État⁶³ (à moins que ce terrain ne soit envisagé comme une nouvelle opportunité de rentabilité économique). Il est particulièrement intéressant de lire que du côté des acteurs du phénomène techno, il serait question de rechercher un idéal caractérisé par des valeurs humanistes⁶⁴. Valeurs incarnées par la marginalité des lieux, parfois investis sans autorisation légale (les *raves-parties*) ; par l'originalité de la musique, les prestations artistiques et les rencontres jugées « authentiques », contrairement à des événements festifs plus « stéréotypés » à l'égard de certaines conventions sociales (les aspects commerciaux, le coût exorbitant des boissons alcoolisées dans les établissements de nuit, la superficialité des échanges, le conformisme des apparences dans les clubs sélectifs, la culture « mainstream », etc.).

À l'extérieur du domicile, un univers d'opportunités sociales serait donc recherché par les jeunes adultes dont l'identité est encore en mouvance. Quant à Puijalon (2006), elle évoquera « des expériences communes hors de la sphère adulte » (p. 12), en dehors du temps « autoritaire », pour reprendre l'idée d'Espinasse. Encore là peut-on s'interroger sur l'aspect sacré d'une telle quête de socialisation, qui marque aussi un arrêt et une séparation avec un autre monde, celui des adultes, associé aux obligations. Dans un contexte festif, un autre soi se révèle. Le professeur Jager (1997) y voit un moment de réunification de l'humain et du divin, en rapport avec le récit de la création, auquel nous avons déjà fait allusion.

⁶³ À savoir les retombées économiques telles que les taxes reliées aux droits d'auteurs musicaux, les licences de débit de boissons, les déclarations fiscales du personnel embauché, etc.

⁶⁴ L'auteur mentionne un ensemble de valeurs telles que l'unité, l'amour, la paix, la sincérité et la tolérance, p. 85.

Cette quête de socialisation diminuerait dans la trentaine, avec l'émergence des contraintes financières, des responsabilités professionnelles et familiales (Espinasse, 2005). Bien que la conquête du nocturne soit plus fréquente durant les phases développementales de transition, l'autrice cherche néanmoins à déconstruire cette idée d'appartenance nocturne à la jeunesse en apportant quelques nuances. En effet, si la donne change aux extrémités de la vie, notamment parce que les besoins de sommeil diffèrent entre un enfant et une personne âgée, il n'en demeure pas moins qu'en institution, le manque d'activités en soirée pour les plus âgés aurait tendance à creuser l'ennui, la solitude et l'angoisse. La socialité nocturne du troisième âge serait donc elle aussi qualitativement différente de celle du jeune âge. En effet, la nuit peut sembler bien plus longue pour des personnes âgées esseulées que pour des adolescents en quête de reconnaissance à travers moult activités socialisantes. Ce constat est partagé par Puijalon, qui perçoit également dans le vécu nocturne des personnes institutionnalisées une socialité différente de celle du jour :

[...] dans la vieillesse, la nuit est un temps vécu non pas à l'extérieur, en groupe, mais dans la solitude du chez soi ou de l'institution. Un temps non pas de transgression, mais d'interrogations douloureuses. Ce que les professionnels de la nuit savent bien puisque l'individu renoue alors avec un certain type de relations sociales et que celles-ci lui permettent de s'émanciper de la scène sociale habituelle des normes et des rôles. Si le vécu du temps est autre, la parole et l'écoute le sont aussi. (2006, p. 12)

Pour l'autrice, la nuit et le jour seraient donc encore plus contrastées en institution⁶⁵. Alors que la journée de travail du personnel soignant s'effectuerait plutôt dans « la rationalité et la rapidité », la nuit favoriserait davantage « le contact et l'écoute » (Puijalon, 2006, p. 12). Puijalon (2006) revendique alors une plus grande fusion entre ces aspects diurnes et nocturnes.

2.5.4 Les bornes de la vie nocturne

⁶⁵ Dans l'éditorial de la revue *Gérontologie et société* consacrée au thème de la nuit, Puijalon s'appuie notamment sur une étude qualitative menée conjointement par Karine Henchoz et Christian Lalive d'Épinay, dont les résultats ont été publiés dans cette même revue.

Luc Gwiazdzinski évoque différents types de « bornes » comme autant de limites qui conditionnent la vie nocturne (2005a, p. 193). D'abord associé à l'obscurité, le temps nocturne varie selon les saisons et les latitudes. De telles bornes sont qualifiées de « naturelles » par l'auteur (2005a, p. 193), en référence au nécessaire temps de repos pendant la noirceur. Aujourd'hui, elles ne suffiraient plus à délimiter la nuit urbaine, puisque ces bornes peuvent désormais se substituer à d'autres devenues « légales » (2005a, p. 193), et ce, dans la mesure où l'occupation nocturne de l'espace public serait régie par de nouveaux règlements (i.e. cessation du bruit après une certaine heure). Il identifie également des bornes dites « financières » (2005a, p. 193), puisque le coût des services augmente la nuit. Il cite en exemple les taxis, et de fait, Bill payera le prix fort pour se rendre jusqu'à la maison Somerton passé minuit. À cela, s'ajouteraient des « bornes fonctionnelles » (2005a, p. 193) pour faire référence à l'usage d'équipement, de réseaux ou divers services nocturnes. Certains seraient permanents (quelques transports, des boutiques de gares et d'aéroports, des stations-services, des distributeurs automatiques, etc.), tandis que d'autres seraient moins accessibles, comme en témoigne l'appel échoué par Bill d'un autre taxi dans la deuxième nuit du film. Le chauffeur précise que son quart de travail est terminé, peut-être pour nous rappeler que toute chose a une fin, ce que Bill semble oublier, plongé dans un espace nocturne atemporel et sans bornes, puisqu'on ne saisit pas à quel moment et à quel endroit précis l'on se trouve. Les scènes nocturnes paraissent non seulement étranges et labyrinthiques, mais également interminables.

2.5.5 Seuils, états et ambiances nocturnes

Dans une perspective psychosociologique, Espinasse (2005) va surtout relier les pratiques nocturnes à des états psychologiques, des seuils et des ambiances nocturnes. Par exemple, *la fin de la nuit* serait associée à plus de détresse psychologique chez les uns et à la privation de sommeil chez les autres. Cette période de la nuit semble également contrastée par la désertification des rues d'un côté, et le paroxysme de la fête de l'autre. Ainsi, plus on avance dans la nuit, plus l'écart entre les tribus nocturnes se creuse, de même qu'entre la jeunesse et la vieillesse, la fête et le travail, l'état de veille et le sommeil, la conscience et l'inconscient, la détresse et la sérénité, le privé et le public, la paix et le conflit, etc. Espinasse (2005) nous apprend également que la mort des personnes âgées surviendrait davantage dans ce moment de bascule entre la nuit et le jour.

Enfin, il est intéressant de noter qu'Espinasse (2005) et Heurgon (2004) conçoivent une *fin de la nuit* là où Gwiazdzinski (2005a) conçoit plutôt *un petit matin*. Le « bout de la nuit » semble aller de soi, contrairement au jour, où ce « bout » est plus flou, comme si la nuit évoquait d'emblée une *limite* que le jour ne semble pas rencontrer, sauf quand l'obscurité s'impose. Quoiqu'il en soit, la nuit fait ici apparaître un grand nombre de polarités, d'espace-temps singuliers et de mondes qui coexistent en parallèle. Quand certaines frontières se brouillent, d'autres se renforcent. Force est de constater que la nuit est vivante, hétéroclite et mouvante. C'est tout un imaginaire nocturne qui se dessine.

2.5.6 La nuit comme espace de réappropriation subjective

Tandis que les diurnambules profiteraient de la nuit pour se reposer, les noctambules s'approprieraient l'espace nocturne autrement (Gwiazdzinski, 2005a ; Racine, 2005). Les fêtes technos que nous avons mentionnées prennent alors tout leur sens ici aussi. À ce phénomène s'ajoutent les fêtes nationales, les fêtes populaires autour des feux de joie, les événements culturels et sportifs nocturnes, où les foules n'hésitent pas à s'emparer allègrement des rues, parfois jusqu'à l'aube, dans un dédale de célébrations plus festives les unes que les autres. Sans oublier les courtisanes et les sans-abris, qui investissent et exploitent de nouveaux recoins nocturnes contre toute forme de « géographie étriquée » par des fonctions formellement assignées (Gwiazdzinski, 2005a, p. 195). La nuit fait donc apparaître un espace qui ouvre de nouveaux territoires à explorer, où se confrontent des *inter-dits* et des tentatives de les dépasser malgré les lois, les décrets et les circulaires en tout genre⁶⁶.

Pour contrer la construction médiatique de la délinquance nocturne⁶⁷, qui suscite généralement la peur, Heurgon souligne l'importance des spectacles ou des lumières nocturnes, comme autant d'éléments qui contribuent à rendre la nuit *magique*, jusqu'à « s'y sentir chez soi » (2004, p. 16). « Au stress de la journée, s'oppose ainsi le calme d'une ville fluide où l'on circule facilement, où les voitures filent à vive allure [...] »,

⁶⁶ À titre d'exemples, nous pensons aux tentatives de réguler la circulation des sans-abris et des demandeurs d'asile, mais aussi les excès nocturnes durant des fêtes techno, en limitant la durée des festivités, le nombre de participants, le niveau sonore de la musique ou encore, en procédant à des vérifications ou à des interpellations policières et douanières directement sur les lieux, etc. À ce sujet précis, voir l'article de Racine, 2005, pp. 83-92.

⁶⁷ En référence à la consommation de drogues, aux braquages, aux règlements de comptes, aux incendies criminels, aux violences faites aux femmes, etc.

comme c'est le cas dans le film *Drive* (2011), où les rues urbaines semblent appartenir au pilote durant la nuit.

2.5.7 Conflictualités nocturnes et autorégulation

Nous terminons ce chapitre par un élément déterminant de la nuit : la *conflictualité*. Cette diversité d'usages nocturnes occasionnerait nécessairement des tensions sociales, puisque les besoins ne sont pas les mêmes d'un individu à l'autre ou d'une « tribu » à l'autre. Gwiazdzinski (2005a) conçoit donc des points de tension à la jonction des catégories d'usages évoquées précédemment. Ainsi, « Ces conflits, généralement très médiatisés, opposent la ville qui dort et la ville qui travaille, un temps local (le temps de la ville circadienne) et un temps international (de l'économie), un espace de flux (l'aéroport) et un espace de stock (les banlieues). » (Gwiazdzinski, 2005a, p. 197). Les nuisances sonores du centre-ville, ou la réputation d'un quartier qui verrait la prostitution, la pègre ou les gens du voyage s'immiscer dans leur bastion de tranquillité, constitueraient autant de sources de conflits socialement problématiques.

La description de ces poches de tension nocturnes a ceci d'intéressant qu'elle nous renvoie au cœur d'un imaginaire nocturne où se logerait la conflictualité. Nous verrons qu'*EWS* repose essentiellement sur une nuit conflictuelle. Citons un exemple discret, mais non moins manifeste : la provocation musclée des adolescents envers Bill durant la nuit d'errance. Cette séquence reflète non seulement un conflit de territoire et de génération, mais également un conflit pulsionnel sur lequel nous reviendrons en temps et lieu.

Par ailleurs, Heurgon (2004) soulève un point intéressant dans son analyse des conflits nocturnes. Tout en reconnaissant que la nuit « renforce les disparités et exhibe les souffrances » (Heurgon, 2004, p. 17), elle nous rappelle également, tout en nuances, que « les relations y paraissent plus faciles, et plus le brassage des populations est important, plus semblent se développer de nouvelles formes de convivialité, voire de solidarité⁶⁸ » (Heurgon, 2004, p. 17). Ainsi, les « médiateurs de la nuit » (Gwiazdzinski, 2005b, p.

⁶⁸ Elle nomme en exemple les médiateurs sociaux, qu'elle associe à des « correspondants de la nuit », puisqu'ils privilégieraient « la relation, le dialogue et l'orientation » (p. 17) au détriment de l'autorité. À ce sujet, un article de

278) agissent comme des régulateurs de tensions nocturnes. À ce stade, nous nous demandons si les personnages que Bill rencontre durant la nuit n'auraient pas un rôle symbolique de « médiateurs » de sens. Nous intuitionnons que les personnages secondaires féminins représentent des *hermès*, dans la mesure où elles permettent à Bill de confronter l'inavouable et d'interpréter le sens de sa crise conjugale (nous y reviendrons dans la troisième partie de cette thèse).

2.6 Conclusion

Dans ce deuxième chapitre, nous avons parcouru la nuit telle qu'elle pouvait nous apparaître aujourd'hui, à travers plusieurs disciplines des sciences humaines. Cette nuit, globalement très éclairée dans les pays développés, a été progressivement redessinée par l'évolution de nos sociétés dites *modernes*, avec ses éclairages artificiels de masse, ses pratiques culturelles émergentes, ses décalages temporels, et certains services désormais accessibles en tout temps. On trouve un écho significatif de cette nuit moderne dans *EWS*, puisque dans sa quête de vengeance aveugle, Bill semble happé par cette artificialisation frénétique. Dans cette nuit stimulante et jouissive de Manhattan, Bill se révèle sur le mode de la *conquête* et de l'immédiateté.

Cette frénésie momentanément libératrice serait en partie favorisée par l'économie marchande, selon certains auteurs, contribuant ainsi à « appauvrir » la nuit et « désobjectiver » le monde du nocturne. Ce phénomène, autrement appelé la *diurnisation désobjectivante du nocturne*, ferait ainsi disparaître les valeurs poétiques de la nuit au profit des valeurs de performance ou du tout consommable, au point d'en affecter insidieusement notre environnement naturel et notre psyché collective et individuelle. Autrement dit, le temps du retour à soi et des réflexions intimes tendrait à se résorber.

Dans le domaine de la psychologie scientifique, ce phénomène peut métaphoriquement se traduire par une recherche éclairante de vérité objective, au point de sacrifier les données probantes, autrement dit, toute démarche rationnelle destinée à neutraliser la présence du chercheur. Or, dans le contexte d'une

presse écrite publiait des conclusions favorables quant au rôle que ces « médiateurs de la nuit » jouent auprès des délinquants nocturnes : <http://www.ipreunion.com/saint-denis-actualite/reportage/2019/03/15/ils-sillonnent-le-centre-ville-saint-denis-les-mediateurs-de-la-nuit,99130.html>

rencontre entre deux personnes, comme en psychothérapie, la subjectivité du praticien, la singularité de l'autre, l'incertitude et la complexité relationnelle ne peuvent pas être réduites à une série de techniques applicables dans un contexte prédéterminé par un protocole rigide et des critères spécifiques d'inclusion/exclusion. Cette approche, fondée sur le paradigme de la méthode scientifique quantitative, rencontre des limites là où l'autre nous apparaît tout en nuances et en complexité. Le problème réside surtout dans la survalorisation de cette approche. Ce faisant, cette séparation catégorielle peut contribuer à creuser le fossé déjà entamé entre la pratique clinique et la formation théorique, comme le souligne Gueydan (2015) dans sa critique envers « l'esprit » des sciences d'aujourd'hui.

Alors, si la nuit tend à « reculer » et le jour à s'imposer de plus en plus selon cet « esprit » des sciences d'aujourd'hui, ne risque-t-on pas d'éteindre une certaine sensibilité humaine en même temps que la nuit et ses multiples visages ?

Après avoir campé le problème de la désobjectivation du nocturne dans notre quotidien, puis dans notre monde techno-scientifique et professionnel, nous avons établi que la nuit marquait d'abord un temps d'arrêt avec la productivité diurne. Les soirées sont ainsi propices à célébrer un autre espace-temps. Se profile alors un autre horizon : celui de la convivialité et de l'hospitalité. Ainsi, le monde de la nuit peut devenir l'occasion de s'affranchir des obligations du jour, de se réapproprier un territoire, et de créer des instants « sacrés » en temps de repos.

Lorsque la socialisation fait défaut à la tombée de la nuit, ou que les autres dorment, la nuit peut devenir synonyme de retour à soi, favorisant l'intimité et la rêverie méditative, jusqu'à parler d'une « temporalité de l'intime » (Sandlarz, 2005). À l'inverse, elle peut aussi devenir une source d'ennui, d'angoisse, d'insécurité et de solitude pour des personnes esseulées ou institutionnalisées. Nous retrouvons ici le caractère *bivalent* de la nuit qui prévalait déjà par le passé. Cette expérience de rencontre, que l'on fait avec soi-même à travers le regard d'un autre, se révèle-t-elle aussi comme une source d'émerveillement autant qu'une source d'angoisse dans *EWS* ? Nous pensons que le film a quelque chose à nous dire de cette ambivalence du regard.

Si, comme dans *EWS*, la nuit peut être une source d'exploration et de tensions, éveillant des conflits, nous nous demandons si cette nuit kubrickienne ne reflèterait pas ce qu'il y a d'obscur en nous et hors de nous ? Enfin, comment une nuit poétisée peut-elle inspirer une *psychologie du nocturne subjectivante* qui freinerait la diurnisation déssubjectivante – autrement dit, qui redonnerait une valeur primordiale au sujet (un sujet qui sait, qui parle, qui peut, qui souffre) ? Ainsi, si « “Faire le jour sur la nuit” ne signifie pas “transformer la nuit en jour” », comme le formule si bien Luc Gwiazdzinski (2005a, p. 204), ne pourrait-on pas, à l'inverse, imaginer faire « la nuit sur le jour » ? Le développement durable de la nuit ne passerait-il pas plutôt par une réaffirmation du pouvoir poétisant et transformateur de l'imaginaire nocturne ? Dès lors, comment concevoir que l'expérience thérapeutique puisse devenir un « imaginaire-ressource » à partir des modalités imaginatives du jour et de la nuit ?

Pour répondre à ces questions, nous proposons de concevoir un « imaginaire-ressource » via une sorte de « réhabilitation » du versant poétique de la nuit. Plus précisément, il s'agira d'imaginer un type d'éclairement qui ne soit ni aveuglant, ni déssubjectivant, et de faire parler un certain nombre de phénomènes, d'expériences, d'images et de concepts propres à la nuit et au jour. À nos yeux, les arts, la philosophie, la mythologie et le cinéma constituent un bagage culturel riche et inspirant pour cela. Le prochain chapitre se propose donc d'explorer l'imagerie diurne et nocturne qui prévalait de l'Antiquité au XIX^e siècle.

CHAPITRE 3

LA NUIT DE L'HOMME, ENTRE OMBRES ET LUMIÈRES

3.0 Introduction

Dans le chapitre qui suit, il sera question de la *nuit de l'homme* , celle qui nous intéresse plus particulièrement en tant que psychologue. Pour nous, cette expression recouvre l'imaginaire, l'intime et l'intériorité psychique, faits d'ombres et d'obscurité, mais aussi de lumières. Une dualité ombre-lumière dont les racines culturelles remontent à la tradition judéo-chrétienne et à d'autres cultures religieuses et philosophiques depuis l'Antiquité.

À la manière de Bernd Jager, qui s'employait à revisiter les fondations anciennes de l'esprit humaniste, il nous semble important de rappeler cet héritage culturel dans la mesure où il façonne encore aujourd'hui nos rêveries les plus intimes autour du nocturne, de l'ombre et de la clarté. De nombreux ouvrages, études et articles ont été consacrés à ce thème, l'explorant sous différents angles et à travers plusieurs approches disciplinaires. Souvent les mots « obscurité », « ténèbres », « ombre », « nuée » et « noirceur » se rejoignent ou se chevauchent, sans pour autant se confondre. Le mot lumière, quant à lui, se décline en « lueur », « clarté », « visibilité », « illumination », « éblouissement », « brillance » ou « luminance », mais n'apparaît pas aussi vaste et hétérogène que tout ce qui relève de l'obscurité dans la littérature. Nous retiendrons quelques significations issues de la philosophie antique, de la chrétienté occidentale et de l'époque moderne, notre souci étant de nous limiter aux références les plus pertinentes pour notre analyse du film et les liens possibles avec la psychothérapie.

Nous sommes d'avis que cette période historique dite *moderne* , de la Renaissance jusqu'aux romantiques, y compris le siècle des Lumières, témoigne d'un basculement progressif vers une imagerie de plus en plus intime de l'homme (entre la représentation classique du divin et celle d'une « nuit de l'âme » avec les romantiques). Ce basculement entre la lumière divine et la *lumière éprouvée de l'intérieur* sera notre fil conducteur tout au long de ce troisième chapitre. Cette recension partielle et non exhaustive, à considérer comme des arrêts sur image, nous permettra aussi de spécifier, dans le quatrième chapitre, les contours conceptuels d'une *nuit de l'être* et d'un *être nocturne* pour la psychologie existentielle.

3.1 La lumière comme essence intelligible dans l'Antiquité

En philosophie, lumière et obscurité ont inspiré les plus grands penseurs, à commencer par Platon, avec sa célèbre allégorie de la caverne, dans le Livre VII de *La République*. Ce récit a fait l'objet de nombreuses interprétations, qui n'ont de cesse d'évoluer encore aujourd'hui. Parmi les plus communes, il ressort que Socrate illustre l'ignorance humaine par une caverne obscure au fond de laquelle des prisonniers, habitués à séjourner dans la noirceur, finissent par confondre la réalité des objets avec leurs ombres défilant sur la paroi. Au-delà d'une théorie de la connaissance, cette allégorie s'inscrit dans une réflexion plus large sur l'éducation, la justice et la politique de gouvernance de la Cité grecque.

Parmi les interprétations en lien avec le cinéma, la caverne obscure aurait été comparée à une salle de projection, et les prisonniers aux spectateurs (Milner, 2005). Sans l'obscurité de la salle de cinéma, les spectateurs ne pourraient pas voir les images défiler à l'écran, tout comme le théâtre d'ombres ne pourrait pas être vu des prisonniers s'ils n'étaient pas installés dans le noir. Milner en conclut ceci : « Donc l'obscurité fait voir. » (2005, p. 12). Une phrase lourde de sens, comme nous allons le voir. L'écrivain précise une chose importante : « Mais ce qui est vu n'est pas de la lumière. C'en est le contraire, le négatif de l'objet éclairé de l'autre côté. Or cette négativité de l'obscur joue un rôle immense dans l'expérience humaine. » (Milner, 2005, p. 12).

Revenons à Platon. Pour ce disciple de Socrate, le Soleil représente l'Idée du Bien, au sens de tout ce qui est juste et bon, à ne pas confondre avec le Dieu personnel (Huisman, 2010). Ce Bien est plutôt à comprendre comme le principe même de l'être, qui se révèle à travers ce dont l'homme est doté en puissance et en dignité : l'intelligence. L'Idée du Bien relève donc d'une essence intelligible, ayant pour objet la vérité à travers la connaissance réfléchie de la réalité. À noter que le monde des idées est ce qu'il y a de plus réel pour Platon. L'image et l'imagination, quant à elles, seraient inférieures aux idées. L'idéal platonicien résonne donc comme une condamnation du monde sensible, dans ce qu'il a de changeant, d'instable et de fuyant, au profit de l'émancipation de l'esprit humain à travers la connaissance du Bien, par-delà les apparences sensibles. Autrement dit, nous n'accédons à la réalité vraie qu'au moyen de l'esprit humain guidé par l'Idée du Bien, alors que la réalité perçue serait source d'illusions, au même titre

que les plaisirs charnels. La philosophie de Platon peut donc être considérée comme un dualisme séparant la réalité des idées pures (représentée par le Soleil) de la réalité sensible (représentée par la sombre caverne et les ombres). Comme nous le verrons tout au long de ce chapitre, cette idée se propagera pour les siècles à venir.

Le rôle du philosophe dans la Cité consisterait à sortir de la caverne pour embrasser la vérité et y retourner pour enseigner aux prisonniers que les ombres ne sont que des images formées par l'éclairage du feu sur les objets. Cependant, cette tâche n'est pas sans avoir un coût pour les prisonniers, nous dit Socrate. En effet, l'œil étant accommodé à l'obscurité, la sortie brusque de la caverne entraînerait un éblouissement douloureux. C'est pourquoi cette sortie de la caverne est souvent interprétée comme une confrontation déstabilisante au changement, source de remises en question et d'angoisse. Ce faisant, Platon cherche à montrer que le monde sensible (matériel et charnel) serait source d'illusions et de mauvaise foi dès que l'homme prendrait pour seule réalité ses croyances, préjugés et a priori, autrement dit, les *imitations* du réel⁶⁹. Milner (2005) nous met cependant en garde de conserver à l'esprit le contexte politique relié à une réflexion sur la morale. Pour l'auteur, il s'agit moins d'un chemin pour accéder à une vérité supérieure à l'extérieur de la caverne qu'une « conversion » du regard pour vivre « une autre forme d'expérience » (Milner, 2005, p. 14). Une nuance des plus pertinentes à l'égard de ce que la vue humaine peut supporter. Pour le journaliste Roger Pol-Droit,

Ce qui se met en place avec Platon aura dans toute l'histoire de la pensée européenne une postérité immense. Connaître, c'est voir. Penser, c'est regarder. Réfléchir, c'est discerner. Bien plus que des images ou des métaphores, ces formules ne cesseront de dire que la philosophie est une ophtalmologie - un savoir de l'œil, une histoire de vision, de direction du regard, d'accommodation. Et de passages de l'ombre à la lumière ou, inversement, de la lumière à l'ombre. Ce privilège de la vue n'a pas cessé durant toute l'histoire de la philosophie. Ainsi, entre mille autres exemples, les démonstrations seront pour Spinoza "les yeux de l'âme", le regard de l'autre transformera, pour Sartre, le sujet en chose. Quelle que soit l'époque, la vue demeure, pour les philosophes, le sens impérial. C'est pourquoi l'histoire de la raison occidentale est une affaire optique : voir et penser renvoient indéfiniment l'un à l'autre. (2009, 23 juillet)

⁶⁹ Platon semble notamment viser les sophistes, dont le discours souvent trompeur servait à éconduire les citoyens.

Du point de vue de la philosophie, si « connaître, c'est voir », en psychologie le regard tient également une place centrale dans son rapport au désir et à l'estime de soi. Comme nous l'avons évoqué en introduction de cette thèse, le regard a toujours fasciné Stanley Kubrick. Dans *EWS*, « Il est plus que jamais placé sous le signe de l'ambivalence et de la contradiction. Le regard est, à la fois, le sortilège grâce auquel le désir se noue et celui par lequel l'intériorité nous est présentée comme un absolu à *jamais* inaccessible. » (Azulys, 2011, p. 286). Dès lors, comment ne pourrait-on pas être tenté de relier l'aveuglement et l'opacité psychologique de Bill à cette métaphore platonicienne autour de la duperie ? Le personnage de Bill, qui incarne le déni de l'altérité, ne cesse-t-il pas de s'engouffrer dans les méandres d'une nuit pulsionnelle où les apparences s'avèrent de plus en plus trompeuses, les sujets devenant, par ailleurs, des choses ? L'originalité du film de Kubrick tient néanmoins dans le fait que ce n'est pas uniquement l'ombre qui génère des illusions, car la lumière, notamment artificielle, s'avère elle aussi trompeuse, voire douloureuse, selon le passage qui se fait de l'un à l'autre, comme dans l'allégorie de la caverne. Cette « conversion » du regard, nous l'étudierons dans la troisième partie de cette thèse, à partir de l'analyse de quelques scènes-clés.

Par ailleurs, c'est toute la question du statut de la vérité et de l'erreur qui se pose, surtout dans la deuxième partie du film, après l'orgie sexuelle, et que l'on peut aisément transposer en psychologie scientifique. En effet, si la science cherche à connaître la preuve, contre la conviction ou l'opinion ferme, ne rencontre-t-elle pas, elle aussi, une limite à penser l'être comme un schéma ? Et qu'en est-il de la *vérité du sujet* en psychothérapie ? Kubrick semble interroger l'appréhension du vrai et du faux à travers l'acte de voir, et comment nous pouvons nous mentir à nous-mêmes malgré notre supposée intelligence. Cette interrogation se reflète précisément dans l'enquête objective et rationnelle que mène Bill au sujet de la prostituée décédée. Comme mentionné en introduction de cette thèse, chez Kubrick, les limites de l'intelligence humaine sont un thème central et récurrent dans la plupart de ses films.

L'image de la caverne obscure peut donc être reliée à une forme de duperie que Kubrick met en scène dans le cadre d'une relation conjugale particulière. Au fond, nous ne savons pas grand-chose, comme nous l'a montrée la psychanalyse : ce que nous croyons ou voulons voir n'est peut-être qu'une ombre projetée de nous-mêmes. Afin de ne pas nous emprisonner dans nos illusions, le regard d'un autre sur soi

s'avère-t-il nécessaire ? En quoi la conscience de soi passe-t-elle nécessairement par le regard d'un autre ? La question de l'altérité se pose tout au long du film. Ne dit-on pas que « le regard est le miroir de l'âme » ? L'autre nous renvoie-t-il une image fidèle ou déformée de nous-mêmes ? Et en psychanalyse, ne dit-on pas que notre inconscient se reflète dans le regard de l'autre ? Toutes ces questions, loin de prétendre y répondre définitivement, devraient à tout le moins nous guider dans notre compréhension de la crise conjugale.

Quoiqu'il en soit, retenons qu'en philosophie antique, l'ombre s'avère principalement associée à l'illusion, et l'obscurité de la caverne à l'ignorance, alors que la lumière naturelle du soleil symbolise l'intelligibilité. Cette perspective dualiste de la connaissance va entraîner une connotation négative de l'ombre qui va influencer bon nombre de courants philosophiques, religieux et artistiques, tout en générant quelques renversements successifs de cette négativité. Pour Lévinas, la lumière concerne « [...] toute appréhension sensible ou intelligible », lui faisant dire que « [...] depuis Platon, elle conditionne tout être. » (1981, p. 74).

3.2 Lumière et imagination

Dans un texte appelé *Imagination et habitation. De Nietzsche à Freud via Heidegger*, Bernd Jager nous rappelle combien cet héritage platonicien, autrement appelé « métaphysique classique », condamnait l'image en tant que pâle reflet du « Réel », « copie d'une perception préalable » (1987, p. 1). Discréditée au profit d'une recherche de *veritas*, entendue comme ce qui réduit l'écart entre la pensée et la chose pensée dans une sorte d'adéquation parfaite avec une nature préétablie (le savoir véritable), Jager nous montre comment le statut ontologique de l'imagination a évolué avec la pensée de Nietzsche, de Freud, et d'Heidegger.

Le concept fondamental de *phantasia*, par exemple, dans sa définition originelle, vient nous rappeler que l'évènement se présentant à la conscience ne se rapporte pas à un « état de choses véritable » (Jager, 1987, p. 2), comme si derrière le monde des apparences changeantes subsistaient une réalité vraie, immuable et solide. Il signifie autant *représentation* (d'un évènement remémoré), que *présentation* de quelque chose de nouveau. Ainsi, l'imagination ne reproduit pas le visible, elle révèle le monde.

Dans cette nouvelle perspective conceptuelle, Nietzsche s'intéressera à l'origine de la tragédie grecque et à différents niveaux d'entrée dans l'œuvre. Dans *La naissance d'une tragédie*⁷⁰, Nietzsche rompt avec le modèle classique de l'imagination en exploitant notamment la dualité inhérente au *Schein* (« la brillance »). Pour le philosophe, nous dit Jager, le *Schein* désigne à la fois « [...] simple apparence et rayonnement ouvert, original et irréfléchi » (Jager, 1987, p. 4). L'imagination peut donc se déployer comme une mise en lumière de la vie quotidienne (ce qui apparaît) et un éclat original (ce qui apparaît pour la première fois).

En dessous du spectacle tragique qui se présente à nous, tel un reflet dans un miroir, il ne s'agit plus d'en rechercher la source ou la cause dans le réel comme seul référant valable. « Au contraire, nous dit Jager, sous le spectacle, nous trouvons un autre spectacle ; sous le *Schein*, nous trouvons un autre *Schein*. » Plus loin, il soulignera que « L'image, ici, devient une activité et avant toute chose, une activité de distanciation à la faveur de laquelle un rayonnement pur et écrasant (*Schein*) est domestiqué et transformé en apparence ou en apparition originale (*Erscheinung*). » Le rayonnement « pur et écrasant » dont parle Jager (1987) fait référence au dieu grec de l'art Apollon. En effet, la figure d'Apollon, associée à l'imagination créatrice, par sa capacité à protéger la vue d'un rayonnement destructeur, agit comme une lumière restauratrice, capable de combler ce que la perception visuelle, blessée, ne parvient plus à saisir. Le « *Schein* apollinien » nous tient à distance de l'objet recherché derrière l'image :

Cet amour de l'image protège le spectateur de ce qui serait incompatible avec lui – à savoir la fusion avec cet amour, l'appropriation absolue de celui-ci, ou la recherche de quelque chose d'immuable ou d'éternel derrière ou sous l'image. L'amour de l'image milite contre son utilisation vulgaire à titre de simple passage vers autre chose, vers quelque chose de mieux, de plus vrai, de plus durable ou d'autrement plus désirable. L'amour de l'image se tient séparé de son objet, ne cherche pas à se précipiter au-delà ou à travers l'image ; il ne cherche pas à joindre ou à s'approprier ce qu'il voit. (Jager, 1987, p. 7)

⁷⁰ Nietzsche, F. (1967). *The Birth of Tragedy*. Translated with commentary by Walter Kaufman, New-York Random House. Cité par Jager (1987).

Si l'amour de l'image, dans ce désir de fusionner avec elle, peut entraîner une fixation ou une illusion d'éternité, on peut se demander ce qu'il en est des personnages dans *EWS*. Ainsi pourrions-nous interpréter l'aveuglement de Bill comme une impossibilité de restaurer sa vue par l'imagination créatrice ?

Sur le plan psychologique, Jager reprendra les observations faites par Freud du petit enfant jouant en l'absence de sa mère, pour conclure que l'imagination naîtrait de la séparation d'avec la mère, à l'instar de l'espace séparant la scène et l'auditorium dans le théâtre grec. Pour l'auteur, « L'imagination *marque* la différence, l'assume essentiellement et de telle manière qu'une relation peut être initiée. » (Jager, 1987, p. 21). Cette démarcation entre deux mondes, ferait naître des configurations imaginaires nous préparant à la vie, à l'horizon d'un monde humain et habitable. Les pathologies de l'imagination (la dépression, la régression schizophrénique, la paranoïa, etc.) nous conduiraient, à l'inverse, à vivre dans un espace inhabité.

Revenons-en au film. Dans le cas précis de Bill, sa vengeance se plie à des obsessions récurrentes et envahissantes, à défaut de pouvoir symboliser l'altérité d'Alice. Son imagination ne marque aucune différence entre l'idée auto-fondée qu'il se fait de son épouse et Alice elle-même. En conséquence, le héros s'engage dans une enquête obsessionnelle diurne, comme si la vérité se tenait en dehors de lui. Ce faisant, cette démarche résonne comme une impossibilité de faire le deuil d'une image solide et immuable d'Alice devenue subitement étrangère à ses yeux, alors que Nietzsche (1906) essaye de nous faire comprendre l'inverse, c'est-à-dire qu'il n'y a rien de solide et d'immuable sous les apparences.

3.3 Lumière et obscurité dans la mythologie grecque et dans la tradition judéo-chrétienne : le renversement des valeurs

On entend souvent dire que tout commence dans la nuit et retourne à la nuit. Généralement associée au néant et à la mort, comment la nuit noire ne ferait-elle pas peur ? Le film *EWS* s'ouvre d'ailleurs dans la nuit urbaine de Manhattan, juste avant de nous introduire dans l'appartement illuminé du couple. De manière plus évidente dans le pré-générique de *2001, L'odyssée de l'espace* (1968), le spectateur fait face à un écran noir, pendant plusieurs minutes, le plongeant dans un état d'attente quelque peu

inconfortable. Cet inconfort se trouve renforcé par l'étrange trame sonore *Atmosphères* (1961), du compositeur hongrois György Ligeti. Confronté à l'incertitude de ce qui va apparaître à l'écran, tout donne l'impression d'expérimenter une absence de repères, préfigurant l'angoisse du néant. Durant ce temps, c'est l'imagination du spectateur qui travaille. Un moment magistral et rare dans l'histoire du cinéma. Consacrer un espace diégétique pour ainsi dire « vide »⁷¹, où l'atmosphère sonore inquiétante côtoie l'invisible, relève du génie typiquement provocateur de Kubrick. Ce moment semble donc évoquer l'antériorité de la nuit par rapport à la lumière du jour. En effet, le plan suivant nous présente l'alignement des planètes à travers une vue rapprochée de la lune éclipsant la terre, qui elle-même cache le soleil apparaissant progressivement à l'écran. Nous assistons, ébahis par la poésie symphonique absolument grandiose de Richard Strauss (*Ainsi parlait Zarathoustra*, 1896), à l'aube de l'humanité à travers une contingence céleste.

Profondément inscrite dans notre imaginaire nocturne, cette antériorité de la noirceur infinie n'est pas sans rappeler les ténèbres de la Bible, par exemple. On se rappellera qu'à l'origine, les ténèbres recouvraient l'abîme, et lorsque Dieu apparut et dit « Que la lumière soit ! », la lumière fût. Dans la Bible, la lumière surgit des ténèbres, ordonne le chaos informe et s'en sépare. La lumière émerge donc de l'obscurité. Les ténèbres bibliques, parmi d'autres référents culturels, constituent une figuration incontournable et angoissante du néant. Dans le même ordre d'idées, Henchoz et Lalive D'Épinay nous rappellent que dans d'autres traditions culturelles :

La nuit symbolise le temps des gestations préexistant au jour – ce primat de la nuit se traduisant par exemple, dans la conception celtique du temps, par le fait qu'elle marque le commencement de la journée, tout comme l'hiver marque le début de l'année. La mythologie grecque affirme également l'antériorité de la nuit sur le jour puisqu'elle fait de la déesse Nyx (la Nuit) la plus ancienne des divinités, la mère des dieux dont l'existence a précédé toute chose, génitrice d'Éther (le Ciel) et de Hemera (la Lumière du Jour). (2006, p. 27)

⁷¹ Nous mettons des guillemets, car ce plan est loin de signifier le vide comme tel, puisque la pièce musicale de Ligeti fait office de présence. À vrai dire, dans cette séquence d'ouverture, on passe de la préfiguration du néant par la noirceur et le silence (une représentation de l'absence, une absence de forme), à la présence perceptible du son. Le son apparaît au détriment de l'image. Cette présence abstraite va progressivement se transformer en une représentation imagée de l'univers, qui sous-tend le thème de la création originelle. Nous pensons qu'il s'agit d'une méta-représentation, c'est-à-dire d'une représentation désignant l'avènement inchoatif de la représentation.

En effet, dans la *Théogonie* du poète grec Hésiode (VIII^e siècle avant J.-C.), Chaos est l'élément à l'origine de toute chose, donnant naissance à des divinités primordiales telles que Gaïa (la terre), Érèbe (les ténèbres, l'obscurité et les Enfers), Nyx (la nuit), et Éros (le désir et la création). En s'unissant à Érèbe, Nyx engendre Hemera, la divinité allégorique du Jour (la lumière terrestre) et Éther (la lumière aérienne et supérieure).

Dans le premier chapitre de cette thèse, nous avons évoqué la possibilité que la nuit puisse recouvrir une dimension féminine à travers une majorité de cultures. De fait, nous la retrouvons dans l'extrait que nous venons de citer, à travers l'évocation d'une puissance gestative et féconde, qui relève surtout de la cosmogonie orphique (alors que d'autres conceptions évoqueraient un principe masculin, selon Ramnoux, 1959/1986). À noter que dans l'Évangile de Luc (1, 26, 38), l'*obombration* (couvrir de son ombre) désigne également l'action divine sur la Vierge Marie, faisant naître le Messie en dehors des voies naturelles (Milner, 2005). De même que la lune, un symbole cher aux romantiques, évoque les cycles temporels de vie et de mort, dont le corps de la femme en serait le dépositaire. La déesse Nyx est d'ailleurs représentée par le peintre Henri Fantin-Latour (1897) par une femme nue dans un beau jeu de clair-obscur brumeux⁷². Dans *EWS*, nous pensons que la nuit est presque entièrement du côté du féminin.

Milner nous apporte une précision digne d'intérêt concernant l'antériorité matricielle de la nuit primordiale selon Hésiode :

Nuit, issue de Chaos comme son parèdre Erebus, possède bien une descendance qui lui est propre et qui incarne tout le négatif pesant sur l'existence humaine (la mort, la détresse, la violence, la privation, la fausseté), mais elle donne aussi naissance, en s'unissant à Erebus, à une lignée lumineuse. L'ombre ne précède pas seulement la lumière, comme dans la Bible : elle l'appelle véritablement à l'être. (2005, p. 65)

⁷² Tableau exposé au Musée d'Orsay de Paris. Pour plus de détails, se référer à l'article du Grand Palais (2017, 24 janvier) : <https://www.grandpalais.fr/fr/article/la-nuit-de-fantin-latour-ou-la-poursuite-amoureuse-de-la-forme>

Hésiode évoque en effet d'autres descendances de la nuit ténébreuse. Paulette Choné en cite quelques-unes : « Sommeil, Songe et Tendresse, Trépas, Détresse, Vengeance, Vieillesse et Lutte, et encore Sarcasme et Tromperie ou si l'on préfère Ironie et Double-sens. » (1992, p. 11). Sans oublier Morphée, associée au rêve prophétique, Philotès, à l'amour sexuel, et Dolos, à la ruse, pour ne citer qu'elles. Ces personnifications divinatoires traduisent des manifestations de la *nuit de l'âme*, si l'on peut dire, et qui résonnent étrangement avec les thèmes du film. Sans prétendre que la philosophie d'Hésiode soit dualiste, de cette descendance mythologique à double lignée découle une certaine *bivalence nocturne* déjà mentionnée au chapitre précédant, soit des valeurs à la fois positives et négatives associées à la nuit dans l'imaginaire collectif.

3.4 Les significations dualistes associées à l'obscurité de la nuit et à la lumière du jour

Même si Hésiode avait tendance à renforcer la négativité du monde nocturne, d'autres cultes grecs auraient, au contraire, vanté une positivité de la nuit (Milner, 2005). La Nuit protégerait le sommeil, les songes, les amours, et des formes de libération pulsionnelle associées à Aphrodite et à Dionysos⁷³. Le rôle protecteur de la nuit et l'obscurité qu'elle engendre, opère donc un renversement des valeurs dans certains cultes grecs, au point de se demander s'il n'existerait pas en effet deux nuits distinctes, comme le suggèrent Milner (2005) et Ramnoux (1959/1986) avant lui : une *nuit claire et bienfaisante* (la nuit étoilée et lunaire) contre une *nuit noire et malfaisante* (un monde replié sur lui-même et coupé de l'espace qui l'entoure).

Ce rôle protecteur de la nuit se retrouve également dans la tradition judéo-chrétienne. Il inspirera de nombreux mystiques chrétiens dans leur célébration de l'invisible. Au-delà d'une conception binaire entre le positif (au sens de « bon ») et le négatif (au sens de « mauvais »), pour Max Milner, « la lumière est entièrement du côté de l'être et l'ombre du côté du non-être, Dieu ne se revêtant d'ombre que par égard pour la faiblesse humaine (et éventuellement pour préserver son mystère). » (2005, p. 65). Si l'ombre en appelle la lumière, c'est-à-dire le non-être à être, l'inverse est aussi valable : la lumière appelle l'ombre, à la manière d'un rapport de forces ayant d'ailleurs inspiré la psychologie analytique de Carl Gustav Jung,

⁷³ Pour plus de détails, voir le livre de Ramnoux, C. (1986). *La Nuit et les enfants de la nuit dans la tradition grecque* (1959, 2^e éd.). Flammarion, « Fonds Champs ».

que nous examinerons de plus près au prochain chapitre. Dans le même ordre d'idées, Alain Delaunay (s. d.), chercheur au Collège international de philosophie, le formule autrement : « Lumière et ténèbres sont les deux faces d'une même réalité. La lumière voile en dévoilant, les ténèbres dévoilent en voilant. La lumière engendre et dissipe ses propres ombres, mais elle est formée d'opacité. La lumière est la forme de l'apparaître et de sa propre disparition.⁷⁴ ». La lumière serait alors *apparition voilée*, et les ténèbres, *dissimulation dévoilée*, pour le dire autrement. C'est d'ailleurs de cette manière que Martin Heidegger concevait le rapport à l'existant.

Rappelons que d'après la Bible de Jérusalem, Dieu est tout entier lumière : « Son éclat est pareil au jour, des rayons jaillissent de ses mains.⁷⁵ », faisant dire à Milner que « cet éclat, qui anéantirait quiconque aurait l'audace de le regarder en face, le contraint à se voiler pour que les hommes devinent sa présence et en éprouvent le bienfait. » (2005, p. 37). La présence lumineuse de Dieu se dissimulerait donc dans une nuée obscure pour protéger les Hébreux d'un risque d'éblouissement douloureux. On retrouve ici une incarnation de l'Être dans la lumière, et l'impossibilité de contempler directement la présence divine, comme dans le récit platonicien par rapport au rayonnement solaire. Cette nuée les accompagne également dans leur traversée du désert avant d'atteindre le mont Sinaï, y compris la nuit : « Il y eut la nuée et l'obscurité et elle éclaira la nuit.⁷⁶ » Ainsi, la lumière, bien que voilée, a aussi le pouvoir d'orienter. Sur le plan de l'imaginaire, pour Delaunay (s. d.) :

La dimension spécifique de la lumière-orientation se donne à travers l'image-archétype du chemin. Chemin ascendant peuplé d'images lumineuses, aériennes, portant allégresse et éveil ; chemin descendant jalonné d'images sombres, étouffantes, lourdes de toutes les peurs et de tous les tourments. Symbole d'un combat éternellement recommencé entre l'élan spirituel vers la lumière et l'inertie matérielle qui fait régresser dans les obscurités de l'âme. Toutes les gnoses reposent sur ce conflit latent. D'une part règne le constat effrayant de l'obscurité du vécu de l'âme — « Sauve-moi de la matière et des ténèbres », supplie la Pistis Sophia. D'autre part lui répond la lueur d'espoir née de ce constat même — universellement, l'étoile est l'image symbolique de la lumière salvatrice. Dans la nuit de

⁷⁴ Alain Delaunay, « Lumière & ténèbres », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 25 mars 2013. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/lumiere-et-tenebres/>

⁷⁵ La Bible de Jérusalem, Hab 3-4, citée par Milner, 2005, p. 37.

⁷⁶ Note à Ex 14, 20 dans la traduction de la Bible de Jérusalem, citée par Milner, 2005, p. 37.

l'âme, seule brille l'étoile-guide (étoile polaire, étoile des bergers, des Rois mages, « étincelle » des alchimistes, etc.)⁷⁷

Si l'épopée de Bill ressemble étrangement à une tentative de cheminement intérieur, celui-ci s'apparente plutôt à un chemin descendant ou à un labyrinthe dont la sortie reste douteuse jusqu'au bout. L'étoile polaire censée guider le berger dans la nuit est ici remplacée par des lumières artificielles trompeuses qui l'éloignent de plus en plus de sa bien-aimée. Dans cet univers kubrickien illusoire et éphémère, le ciel étoilé n'existe pas, car les astres sont loin. Nous sommes plutôt désorientés.

Delaunay (s. d.) formule en tout trois dimensions symboliques qui constituent une direction théorique intéressante pour penser la relation générale entre lumière et obscurité et leurs déclinaisons sémantiques :

Pour en esquisser l'enjeu symbolique, on peut introduire trois grandes acceptions de la lumière sur le plan de l'imaginaire : la lumière-séparation, la lumière-orientation, la lumière-transformation. Ces trois aspects de la lumière comme symbole se définissent par rapport à trois altérités ou trois formes de ténèbres, soit, respectivement : l'abîme ; l'obscurité ; l'ombre et l'opacité. Lumière-séparation et abîme s'opposent dans une symbolique de la création. Lumière-orientation et obscurité structurent la symbolique de la connaissance. La lumière-transformation se heurte à une double altérité : s'opposant à l'opacité, elle est le symbole de la manifestation, se confrontant à l'ombre, elle devient le symbole de la purification (catharsis).

Sur le plan symbolique, trois formes de lumières s'opposent donc à trois formes de ténèbres : la lumière-séparation à l'abîme, la lumière-orientation à l'obscurité, et la lumière-transformation à l'ombre et à l'opacité. Ainsi pourrait-on avancer que dans la tradition judéo-chrétienne, présence, création, et parole, *sont* lumière. Du côté de l'obscurité, une distinction sémantique s'avère nécessaire entre *les* ténèbres et *la* ténèbre, avant d'aller plus loin :

⁷⁷Alain Delaunay, *op. cit.*

Employé au pluriel, le mot « ténèbres » désignerait plutôt les états de trouble, d'ignorance, d'erreur dans lesquels l'âme se trouve par suite de son attachement aux désirs matériels, aux données sensibles, aux fantasmes de l'imagination, aux notions intellectuelles, et, d'une manière générale, au désir de maîtrise qui est le propre de l'être humain. Cela pour une raison qui est au fond la même que celle qui réserve l'union avec Dieu à ceux qui l'approchent dans « la ténèbre », c'est-à-dire la disproportion entre l'être infini de Dieu et l'être fini de l'homme. (Milner, 2005, p. 49-50)

La ténèbre possède donc une connotation positive, fusionnée avec la lumière divine grâce à la nuée, alors que *les ténèbres* sont rangées du côté des créatures qu'aucun éclat de lumière ne peut atteindre. Cette distinction n'est pas des moindres, puisque du temps de Platon, comme nous l'avons vu, la Vérité était aussi du côté de la lumière et le monde sensible du côté de l'ombre. Cependant, l'obscurité devient, avec la nuée, une *enténébration* de la lumière, ne faisant plus qu'Un dans la jonction du fini et de l'infini, là où Platon sépare l'intelligibilité de la sensibilité dans une perspective dualiste, tout comme nous observons encore aujourd'hui une tendance à séparer le corps et l'esprit⁷⁸.

Vers le IV^e siècle, des mystiques tels que Grégoire de Nysse vont s'attacher à faire de l'ascension du mont Sinaï le symbole d'une quête de transcendance divine vers l'Inconnaissable par la traversée nécessaire de la Nuit obscure. Un siècle plus tard, le Pseudo-Denys l'Aréopagite propagera cette idée tout à fait nouvelle d'une *autre obscurité* qui fait voir l'Inconnaissable dans tout l'Occident chrétien jusqu'à la Renaissance (et qui rappelle la lignée lumineuse de la déesse Nyx). Il s'agit donc pour les mystiques, dans leur désir de rencontrer Dieu, de renoncer à toute faculté de saisir les choses à travers l'intellect et les lois du visible. Autrement dit, une accession qui dépasse toutes les facultés humaines de l'entendement. Un au-delà du platonisme, si l'on peut dire. Le rayon de lumière devient donc un « rayon de ténèbre »⁷⁹, seul capable d'appréhender la nuée ténébreuse attestant de la présence divine. S'opère alors une reconsidération positive de l'obscurité.

Cette expression va être reprise de manière originale par le célèbre prêtre mystique espagnol Saint Jean de la Croix (1542-1591), qui fera de la nuit vécue une expérience mystique de grande influence, où la

⁷⁸ Nous observons que dans le monde des sciences de la santé, le corps humain est encore souvent pensé de manière divisée, y compris dans son lien profond avec la psyché.

⁷⁹ Denys, *Montée du mont Carmel*, II, 8, cité par Milner, 2005, p. 49.

privation de lumière deviendra une condition nécessaire pour rencontrer la « divine obscurité » (Jean Baruzi, cité par Milner, 2005, p. 49)⁸⁰. En effet, sur son itinéraire mystique, le croyant se doit d'accepter de marcher aveuglément vers le royaume de Dieu. Pour Saint Jean de la Croix, cette agnosie est donc volontaire, alors que l'aveuglement de Bill est tout sauf volontaire. La nuit mystique est donc rattachée, dans l'*absence*, à un renoncement aux plaisirs terrestres.

L'image de la Nuit, chez Jean de la Croix, s'associe donc à un « itinéraire de dépouillement sensible, affectif, intellectuel, imaginatif, qui s'impose à quiconque aspire à atteindre les sommets de l'état contemplatif et les conditions dans lesquelles cet état lui-même arrive à s'accomplir. » (Milner, 2005, p. 51-52). Si l'entrée en psychothérapie est loin de ressembler au dépouillement ascétique des mystiques chrétiens, nécessite-t-elle quand-même d'en passer par une forme de dépouillement ?

3.5 Le siècle des Lumières et l'apogée de la Raison

Parmi les nombreux courants de pensée qui furent influencés par la philosophie platonicienne, en particulier dans son rapport au symbolisme de la lumière, nous pensons bien évidemment au rationalisme des Lumières, qui a définitivement renforcé l'association imaginaire entre lumière, progrès et entendement. Sur le plan de l'éclairage urbain, à cette époque :

On assiste ainsi à une demande de plus en plus forte pour être mieux éclairé [...], demande concomitante à l'évolution des mœurs sociales et au fameux siècle des Lumières qui au propre comme au figuré tient à repousser les ténèbres tant physiques de la vie quotidienne que celles, morales, de l'ignorance et de la superstition. (Montandon, 2010, p. 57)

Au siècle des Lumières s'amorce l'éclairage des rues, tandis qu'au XVI^e siècle, seules les maisons étaient équipées de lanternes. Une manière d'améliorer les conditions de vie moyenâgeuses, mais aussi d'élargir la surveillance de l'État Absolu pour faire régner l'ordre dans les rues de la ville (Montandon, 2010), comme nous l'avons évoqué au premier chapitre. L'attitude envers la nuit, autrefois redoutée, change au

⁸⁰ Baruzi, J. (1931). *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*. Alcan, p. 305.

moment du « passage de la société absolutiste vers une sphère publique et une restructuration de la vie quotidienne [...] » (l'historien Craig Koslofsky, cité par Montandon, 2010, p. 57)⁸¹. Les citoyens souhaitent sortir sans craindre les dangers de la ville nocturne, et se divertir lors de sorties consacrées aux spectacles, aux théâtres, et aux cercles privés en tout genre.

À cette époque de l'Esprit des Lumières en France, de l'*Aufklärung* en Allemagne (de l'allemand *aufklären*, qui signifie « tirer au clair »), de l'*Illuminismo* en Italie, et de l'*Enlightenment* en Angleterre (de l'anglais *enlighten*, « éclairer, instruire »), naît un mouvement philosophique progressiste cherchant à émanciper le peuple en encourageant le débat d'idées et la liberté de penser par soi-même. Sous l'impulsion de l'esprit de la Renaissance et de la révolution scientifique de Descartes, Galilée, Newton et Copernic, il s'agit de chasser l'obscurantisme associé à l'imposition des dogmes et des superstitions qui règnent dans la sphère politique et l'aristocratie religieuse au XVII^e siècle. C'est un mouvement critique qui prône la suprématie de la Raison et la perfectibilité humaine contre les préjugés et l'irrationnel dans un contexte où l'Europe subit de profondes mutations sociales, agricoles, économiques et scientifiques :

Alors que les intellectuels du XVII^e siècle, dont on parle souvent comme d'un siècle sombre, idéalisaient le passé, ceux du XVIII^e siècle croient au progrès de l'esprit humain. Ils sont portés par un réel optimisme, une foi en l'avenir, ce qui est très nouveau. (Joël Cornette, cité par Anne Debroye, 2015, p. 8)⁸²

Chez les philosophes des Lumières, on retrouve la préoccupation platonicienne liée à une meilleure gouvernance et à une société plus juste, fondée sur la recherche du bonheur, qui a d'ailleurs fortement influencé l'humanisme de la Renaissance. L'humanisme des Lumières résulte donc d'un regard critique porté sur les changements sociétaux. Loin d'être des optimistes naïfs, les Lumières reconnaissent à la fois les bienfaits du progrès, mais aussi leurs limites, ce qui fait dire à Antoine Lilti (2019), dans son ouvrage sur l'héritage des Lumières, que la modernité telle que nous la connaissons, s'avère plutôt ambivalente avant d'être bonne ou mauvaise.

⁸¹ Koslofsky, C. (2000). The Establishment of Street Lighting in Eighteenth-Century Leipzig. *Zeitsprünge*, 4, p. 378-387.

⁸² La source originale n'est pas mentionnée par l'auteur.

Si le terme *raison*, du latin « ratio », se définit généralement comme la « faculté de bien juger, de discerner le bien du mal, le vrai du faux », autrement dit, « le bon sens » (Durozoi et Roussel, 2009, p. 298), ou la capacité « qu'a l'esprit humain d'organiser ses relations avec le réel »⁸³, cette faculté s'avère souvent indissociable de la parole, dont le terme grec apparenté « logos » signifie à la fois « raison » et « parole ». Ainsi, la parole, du moins l'acte d'énonciation, peut aussi être symbolisée par un éclat de lumière, au-delà de la seule parole divine prononcée par Dieu dans la tradition biblique.

Michel Delon, professeur de littérature à la Sorbonne, fait une description intéressante du lien que l'on peut faire avec la lumière de cette époque, au-delà de la seule capacité logique de raisonner : « [...] à l'image religieuse d'une lumière verticale, transcendante, venue d'en haut, les philosophes du XVIII^e siècle ont voulu substituer une autre métaphore, celle de Lumières plurielles, horizontales, nées de l'expression d'opinions diverses et de la confrontation des points de vue. » (2015, p. 19). Le débat d'idées peut-être ainsi métaphorisé par une multitude de lumières horizontales. Cette image, bien qu'intéressante, se limite ici à une discussion argumentaire, qui, en psychothérapie, ne tient qu'une place très limitée dans la conversation. Comment imaginer que cette lumière horizontale puisse alors désigner autre chose qu'un échange confrontationnel de points de vue ?

Si la volonté des Lumières consiste à privilégier l'art du dialogue contre la fumisterie, la barbarie, le fanatisme et la corruption, il n'en demeure pas moins que les superstitions, la magie et la sorcellerie ont le vent en poupe, et s'avèrent encore très répandues dans les provinces européennes. En France, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les magnétiseurs se donnent en spectacle, les cultes démoniques battent leur plein, tandis que les débats intellectuels ont surtout lieu dans la capitale. Dans *EWS*, nous sommes invités à voyager dans le monde des plus nantis, tout en plongeant au cœur des vicissitudes obscures de l'aristocratie mondaine, incarnées par le personnage paternaliste de Victor Ziegler (Sidney Pollack). Ainsi, le film agite-t-il une critique acerbe de la modernité, de la déviance propre aux gens de pouvoir, ou d'une hypocrisie contemporaine à l'égard de la bienséance.

⁸³ Dictionnaire en ligne *La langue française* : <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/raison>

Bon nombre d'auteurs ayant étudié le cinéma de Kubrick sont de cet avis, dont Sam Azulys : « Dans chacun de ses films, il questionne inlassablement la barbarie d'un monde occidental gangrené par son rapport à la technique et tourmenté par ses fantasmes de domination absolue. » (2017, p. 21). La déviance sexuelle, par exemple, est associée à une forme de domination masculine dans *EWS*. Elle atteint son apogée aux deux tiers du film, dans la scène de l'orgie masquée qui se déroule dans un décor somptueux. Là encore, cette scène n'est pas sans rappeler indirectement les divertissements auxquels s'adonnaient la haute bourgeoisie des siècles passés, se laissant charmer par les charlatanismes les plus ficelés, les sorciers de salon, pratiquant des élixirs de jouvence par attouchements, jusque dans la cour de Louis XVI (Ménager, 2005).

Même si *EWS* ne fait pas directement référence au siècle des Lumières, pas plus que *Barry Lyndon* (1975), qui se déroule pourtant à cette époque⁸⁴, nous pensons que quelque chose de cette *Zeitgeist* se loge dans le décor, y compris la société viennoise de la fin du XIX^e, entre génie européen, modernité viennoise et décadence (Clair, 1986). Un savant mélange qui témoigne de l'érudition du cinéaste et de ses thèmes de prédilection, à savoir la souveraineté, la vanité, l'échec de la raison et de la civilisation technicienne dans un monde occidental en déroute (Azulys, 2011 ; Ciment, 2011 ; Plasseraud, 2018).

Malgré les progrès scientifiques (et pseudoscientifiques) de l'époque des Lumières, la démocratisation du savoir, l'établissement d'un sens moral par la raison, les subterfuges expérimentaux et le mesmérisme n'ont jamais autant fasciné le peuple, tout autant que la royauté. Le magnétisme thérapeutique révèle le pouvoir de l'imagination et la face cachée de la conscience. Les disciplines scientifiques de la psychologie et de la psychiatrie vont d'ailleurs naître de la découverte de l'état d'hypnose au XIX^e siècle, autrement appelé « somnambulisme magnétique » ou « sommeil lucide » vers la fin du XVIII^e siècle (Lemarchand, 2015, p. 78). Cette découverte a le mérite de révéler que les malades possèdent un savoir insoupçonné sur le fonctionnement de leur propre corps et de leurs pathologies. En effet, lorsque les médecins

⁸⁴ Azulys souligne que même si Kubrick « [...] ne fait jamais directement allusion à la philosophie des Lumières dans son film, [il] ne se prive pas de nous offrir une mise en cause cinglante et ironique de l'utopie du progrès moral qu'a voulu prophétiser ce courant de pensée à travers toute l'Europe. » (2017, p. 26).

modifièrent l'état de conscience des patients et des patientes, ils se sont aperçus de leur incroyable lucidité à propos de leur état intérieur (Lemarchand, 2015)⁸⁵.

Comme mentionné dans l'introduction, nous pensons que Stanley Kubrick interroge l'état actuel de cette lucidité, et ce qu'elle est devenue en dépit de tous les progrès de l'esprit humain. On dit généralement d'une personne lucide qu'elle conçoit les choses clairement, avec une conscience aigüe de la réalité. En philosophie, la lucidité est souvent associée à la capacité de raisonner et de distinguer le réel et l'imaginaire. Provenant du latin *lucidus*, qui signifie « briller », les racines étymologiques de la lucidité évoquent d'ailleurs un rapport direct avec la lumière. Associée à la raison, cette lumière est souvent qualifiée de froide et responsable d'un certain désenchantement, faisant joliment dire à René Char, que « La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil. »⁸⁶. D'où provient ce lieu commun à l'effet que la souffrance rimerait avec lucidité et le bonheur avec illusion ?

Peut-être faut-il remonter à la famille étymologique plus élargie de la lucidité, incluant *Lucifer* (du lat. « lux », lumière, et « ferre », porter), qui désigne Vénus, l'astre du matin annonçant l'aurore dans la mythologie romaine. Chez les chrétiens, Lucifer représente l'ange déchu qui s'est rebellé contre Dieu, avant de devenir Satan. Celui qui apporte lumière et vérité se voit finalement associé au mal dans le christianisme. Sans aller plus loin pour le moment, nous verrons que cette lucidité n'est pas sans avoir un certain coût pour Bill, dont la cécité psychologique rime avec vanité et soif de pouvoir.

Enfin, si Kubrick a choisi de nous ouvrir les portes de la haute société new-yorkaise inspirée de la bourgeoisie viennoise du temps de Schnitzler, rappelant les salons et les cénacles du siècle des Lumières, c'est peut-être pour mieux nous faire voir le côté sombre de la lumière, autrement dit l'instrumentalisation de la raison sous la surface des interactions sociales, y compris des interactions intimes. De plus, le cinéaste semble critiquer un certain progressisme aveugle, en lien avec la révolution

⁸⁵ En référence au « somnambulisme magnétique » du marquis de Puységur, adepte du mesmérisme, quelques années avant la publication de ses *Mémoires* et de la *Suite des mémoires sur la découverte du magnétisme animal* (1786).

⁸⁶ « Feuilletts d'Hypnos », dans *Fureur et Mystère*, Gallimard, 1948.

technologique ayant entraîné l'homme rationnel à sa perte avec les deux grandes guerres mondiales du XX^e siècle.

Déjà du temps des Lumières, de nombreuses critiques avaient émergé à l'égard de ce progressisme déshumanisant. Les anti-Lumières et les romantiques ont surtout condamné l'apogée de l'individu au détriment de la communauté et de la foi, faisant de la nuit des Lumières un univers désenchanté par la raison :

On pourrait reprendre le titre que Wolfgang Schivelbusch a donné à son ouvrage consacré à l'histoire de l'éclairage, dans sa traduction française, « la nuit désenchantée », pour caractériser en grande partie la nuit des Lumières. [...] La nuit est envisagée sous une forme objective, rationnelle, perdant le contact avec cette dimension irrationnelle mais également sacrée et religieuse qu'elle avait pu avoir. La rationalisation de sa représentation fait partie du mouvement même des Lumières et touche de manière conséquente à l'image même du divin que la nuit représentait. (Montandon, 2010, p. 59)

Au XX^e siècle, les Lumières ont même été accusées d'avoir fait le lit des idéologies totalitaires, comme le nazisme et le stalinisme (Chevassus-au-Louis, 2015). En effet, les désastres survenus pendant les deux grandes guerres mondiales remettent en cause la possibilité même du progrès humain grâce à la technique, ce qui fait dire à Martin Heidegger que « la science ne pense pas » (cité par Chevassus-au-Louis, 2015, p. 98)⁸⁷. Ce que le philosophe allemand dénonce, c'est surtout l'aliénation de l'homme par une foi absolue en la technique, que l'on appelle communément le *scientisme*, qui défend que seul le paradigme de la méthode scientifique expérimentale serait valable par rapport à toutes les autres formes de connaissance du réel. Attitude qui se traduit encore aujourd'hui en psychothérapie par une idéologie prescriptive des approches basées sur les données probantes, telle que décrites au deuxième chapitre de cette thèse.

Sans vouloir condamner le projet des Lumières de souhaiter un « homme nouveau » et tolérant, qui, rappelons-le, visait à combattre les préjugés, la censure, l'injustice et l'arbitraire grâce à la discussion

⁸⁷ La source originale n'est pas mentionnée par l'auteur.

critique (Delon, 2015), force est de reconnaître que la raison supposée éclairante, est aujourd'hui loin de briller autant que dans le contexte du XVIII^e siècle. « La connaissance du réel est une lumière qui projette toujours quelque part des ombres », nous dit Gaston Bachelard (1934/1967, p. 16). Si la lumière est souvent associée à l'intelligibilité, à l'évolution des mœurs, à une conscience éclairante, nécessaire pour faire progresser la connaissance et la maîtrise de la nature, force est d'admettre qu'elle comporte aussi une zone d'ombre que les anti-Lumières et les romantiques se sont évertués à défendre, craignant « l'impérialisme de la lumière, qui ne laisserait plus de zone d'ombre pour penser et rêver, en attendant que les utopies négatives ne mettent l'accent sur la surveillance générale induite par une omniprésente clarté à laquelle rien n'échappe. » (Montandon, 2010, p. 60).

Enfin, comment peut-on relier cette lumière intelligible au contexte de la psychologie scientifique ? Comme nous l'avons déjà évoqué au deuxième chapitre, en ce qui concerne la désobjectivation du nocturne par la diurnisation artificielle de la nuit, la psychologie scientifique se trouve elle aussi largement influencée par l'héritage du siècle des Lumières, et avant lui, par le rationalisme cartésien. Si la pensée cartésienne a eu un impact considérable sur la méthodologie scientifique telle qu'on la connaît aujourd'hui, elle nous apprend aussi que l'homme se doit de prendre de la distance par rapport à lui-même. Cette idée s'exprime notamment dans le célèbre *cogito ergo sum* (« je pense, donc je suis ») de Descartes. Rappelons que la pensée de Descartes est avant tout une pratique intellectuelle du doute : « Doutons de nos sens puisqu'ils nous ont si souvent trompés, puisque, ajoute Descartes, nous ne pouvons savoir si nous sommes éveillés ou en train de rêver. » (Huisman et Vergez, 1996, p. 102). Cette phrase semble faire écho à l'ensemble du film *EWS*, dans la mesure où le spectateur se trouve à être lui-même pris dans une sorte d'entre-deux, se demandant ce qui relève de la réalité ou du rêve dès lors que Bill s'enfonce dans la nuit étrange de Manhattan. Kubrick nous invite donc à douter de ce que nous percevons immédiatement.

Cette mise en doute de l'acte de voir n'a de sens que si l'on considère la vision de l'esprit comme faillible, comme le sous-entend Bachelard dans la phrase que nous venons de citer. C'est le cas de Bill, tout comme nos patients et patientes qui naviguent parfois à l'aveugle dans leur vie. Notre rôle principal consiste donc à rendre les personnes qui consultent conscientes d'elles-mêmes, libres de penser par elles-mêmes, de mieux se comprendre et d'interroger leurs préjugés envers elles-mêmes. Une sorte de déconditionnement du regard qui appelle une forme de lucidité nécessaire. Si cette entreprise de

déconditionnement du regard est au cœur du processus thérapeutique, un peu à la manière de Bill, dont on souhaite qu'il puisse voir un peu plus clair dans sa vie conjugale, qu'en est-il des autres dimensions humaines qui s'expriment en l'homme et qui échappent à la raison éclairante supposée le guider dans la conscience de soi ? Est-il seulement possible que la raison puisse parfois aussi nous rendre aveugle, comme les mystiques et les romantiques le sous-entendent ?

3.6 Poétique du clair-obscur dans l'art pictural

« Wo viel Licht ist, ist starker Schatten »
Goethe⁸⁸

Si la lumière fut de plus en plus valorisée et amplement recherchée au XIII^e et au XIX^e siècle, l'obscur, l'ombre, la ténèbre et le nocturne l'étaient tout autant du côté des peintres et des poètes depuis la Renaissance. Dans le passage suivant, l'historien des idées Jean-Marie Goulemot (s. d.) évoque un renversement historique des valeurs de l'obscurité :

On se souvient rarement que les « Lumières de la raison » et de la philosophie possèdent aussi leurs zones d'ombre. Rappelons une fascination certaine pour la cécité (Diderot), les ombres colorées (Buffon), la nuit urbaine (Rétif de la Bretonne), les cauchemars (Füssli), l'exploration des ténèbres de l'âme et les errements de la raison (Goya). Ce qui permet d'avancer l'hypothèse d'un désir d'ombre qui hanterait le XVIII^e siècle pour s'épanouir au XIX^e siècle, comme le montre l'importance accordée à la nuit par Novalis et Victor Hugo, poète, penseur et dessinateur. L'obscurité change de sens : dans les Hymnes à la nuit, elle permet chez Novalis une érotisation de la mort, et la découverte d'une créativité nouvelle – symbolique et poétique – de l'ombre. Chez Hugo, le noir est scruté avant qu'il ne soit doté d'un regard et d'une parole. Tout ici se renverse. Seul subsiste le rôle de l'ombre comme lieu d'expérimentation poétique et métaphysique.

Si les Lumières tentent d'éclairer le peuple, en même temps que les rues de la ville sont de mieux en mieux éclairées, les artistes cherchent en effet à explorer toute la richesse symbolique de l'obscurité et de l'ombre, comme une manière de faire valoir d'autres dimensions de la vie humaine. Montandon (2010)

⁸⁸ « Là où il y a beaucoup de lumière, il y a beaucoup d'ombre. » Cité et traduit par Montandon (2010, p. 60).

va même jusqu'à parler d'une nostalgie pour l'ombre qui, paradoxalement, est mise en évidence par la célébration de la lumière. Cette indissociabilité de l'ombre et de la lumière se confirme également chez les artistes peintres jusqu'au XIX^e siècle, après quoi les romantiques vont s'attacher à explorer davantage l'obscur, le nocturne et la noirceur humaine. La nostalgie pour l'ombre deviendra carrément un « désir d'ombre » (Goulemot, s. d.).

Les usages et les significations du clair-obscur variaient grandement selon le contexte culturel du moment, c'est pourquoi il serait erroné d'envisager le clair-obscur pictural comme une technique uniforme. Elle est même assez complexe et loin d'apporter des réponses définitives à ce jour. Selon nous, le clair-obscur pictural marque le passage progressif de la représentation du divin vers la représentation de l'intime, ce qui inspirera d'ailleurs les réflexions de Bachelard sur le clair-obscur psychique. Nous allons donc explorer quelques exemples de peintres, grâce à la contribution érudite de Paulette Choné et Max Milner, principalement.

Les peintres baroques peuvent être qualifiés d'originaux car ils rompent avec les codes de l'iconographie religieuse classique. Ils s'intéressent plutôt aux drames humains, rendant les scènes de vie plus réalistes et plus dramatiques à travers l'utilisation du clair-obscur. Cette technique, bien que très ancienne, atteint son apogée stylistique avec les « ténébristes » européens du XVII^e siècle (Le Caravage, Rembrandt, Jusepe de Ribera, George de La Tour, Francisco de Zurbarán, Gerrit van Honthorst, etc.)⁸⁹. Elle consiste à établir des effets de contrastes et de dégradés entre les valeurs sombres et les valeurs claires dans une image. Les personnages et les objets sont ainsi mis en relief de manière à dramatiser des scènes religieuses ou à plonger parfois le visiteur dans une ambiance mystérieuse ; une révolution par rapport aux couleurs claires et lumineuses de la Renaissance, il va sans dire.

Pour l'historienne de l'art Paulette Choné, qui explore l'esthétique picturale du nocturne dans ses ouvrages intitulés *L'atelier des nuits* (1992) et *L'âge d'or du nocturne* (2001), les peintres de la Renaissance cherchaient essentiellement à imiter la Nature en maîtrisant l'art de la perspective et du relief. Le peintre dépendait surtout de la lumière du jour à cette époque : « Il faut prendre pour timon et pour guide de ce

⁸⁹ Pour une étude fouillée du clair-obscur jusqu'au XIX^e siècle, se référer à René Verbraeken (1979). *Clair-obscur, histoire d'un mot*. Librairie des arts et métiers-éditions.

que tu peux voir, la lumière du soleil, celle de ton œil et ta main. Sans ces trois choses on ne peut rien faire de raisonnable. » (Cennino Cennini, cité par Choné, 1992, p. 17-18)⁹⁰. La figuration consiste donc à représenter le visible à l'extérieur de chez soi, dans la pleine lumière du jour. Rares sont les scènes d'intérieur à l'époque de la Renaissance.

D'un autre côté, « Les phénomènes optiques jugés mystérieux, [...] toutes les illusions spéculaires, continuent d'être étudiés avec le plus grand soin. » (Choné, 1992, p. 24). Choné (1992) nous apprend que du temps de Descartes, l'exploration de la lumière physique reposait surtout sur une fascination généralisée pour les nouveaux instruments de mesure permettant l'expérimentation scientifique (comme les lunettes, par exemple). La vue était d'ailleurs considérée comme le sens le plus noble par Descartes⁹¹. En effet, avec le développement des sciences de l'optique, le pouvoir de la vision s'agrandit et fait progresser nos connaissances : les télescopes nous donnent accès à l'univers infiniment grand, tandis que les microscopes explorent l'infiniment petit. Quant aux Lumières, ils interrogent surtout les conditions de la perception, soit les états de conscience, de vigilance et d'attention du sujet qui perçoit visuellement le monde, comme nous le montre le célèbre historien de l'art américain Michael Baxandall dans son ouvrage *Ombres et lumières* (1999) : ce qui nous permet de distinguer un objet cubique d'un objet sphérique, c'est l'ombre. Ainsi, pour Baxandall (1999), l'ombre devient une *source de connaissance* au même titre que la lumière, et acquiert un privilège ontologique dans la mesure où elle donne à voir la présence et la forme d'un objet bien qu'il soit masqué. L'ombre a donc le pouvoir de révéler l'être d'une chose⁹².

Tandis que l'étude du phénomène lumineux et des conditions de perception fascine les scientifiques de tout acabit, vers la fin de la Renaissance, les peintres du clair-obscur cherchent plutôt à faire ressortir un côté mystique dans la représentation. Naît alors un désir de s'affranchir de la réalité matérielle. Par exemple, Georges De La Tour représentera simultanément l'enfant lumineux et la lumière d'une

⁹⁰ Dans *Libro dell'arte* (début du *Quattrocento*). La source originale n'est pas mentionnée par l'autrice.

⁹¹ Dans le Discours premier de la *Dioptrique* de Descartes en 1637, intitulé « De la lumière ».

⁹² Milner dira de l'ombre qu'elle « est à la fois un en deçà et un au-delà de l'être [...] (2005, p. 10) et qu'elle nous donne à voir l'envers des choses.

chandelle⁹³. La fiction, pour ses contemporains (Pierro Della Francesca, Tintoret et Caravage), permet le jeu de toutes les énigmes (Choné, 1992), ce qui fait dire à Jean-Marie Goulemot (s. d.) la chose suivante :

Au tournant du XVI^e siècle, lors de la « révolution caravagesque », l'ombre est percée par l'éclat de la lumière, selon un symbolisme qui n'est ni simple ni évident. S'agit-il ici d'une peinture optimiste montrant l'irruption de la grâce dans le monde du péché ? Ou bien, lumière et ombre confondues ne traduiraient-elles pas ici une appréhension d'un monde dramatique et l'inquiétude née de l'énigme d'une telle réalité ?

Retenons de cet extrait l'évolution symbolique et polysémique de la lumière qui n'éclaire plus seulement une réalité visible et matérielle d'un côté, ni un phénomène purement surnaturel de l'autre. Elle permet plusieurs points de vue possibles sur une réalité devenant de plus en plus énigmatique. De nouvelles interprétations se déclinent en même temps que les pratiques du clair-obscur se développent. Ainsi, cette manière de représenter la réalité privilégie la subjectivité du regardeur. Cette subjectivité s'exprimera encore davantage avec les écrivains et les peintres romantiques, notamment dans la représentation de paysages atmosphériques et de scènes nocturnes parfois proches de l'abstraction (chez le peintre allemand Caspar David Friedrich, par exemple).

Le professeur émérite Max Milner, qui consacre un chapitre entier sur le clair-obscur dans son ouvrage intitulé *L'envers du visible. Essai sur l'ombre* (2005), nous dit ceci à propos du succès incontesté de Caravage, qui valorise l'ombre :

Le phénomène est si impressionnant qu'on est tenté de l'attribuer à la découverte, coïncidant avec la venue de Caravage dans la capitale du monde chrétien, d'une vision du monde touchant au plus intime de l'être, et (dans la mesure où l'essentiel de sa peinture porte sur des sujets religieux) influencée par une nouvelle représentation des rapports de l'homme avec le divin. (p. 89)

⁹³ Nous renvoyons le lectorat à la peinture [Saint Joseph charpentier](#) (1643), de Georges de La Tour, au musée du Louvre.

Dans un autre passage, il est intéressant de lire que l'originalité du peintre consiste à suggérer un « être-là » dans l'image (Milner, 2005, p. 89), mais aussi que :

La lumière et l'ombre, dans ses tableaux, ne sont pas les symboles d'une vérité surnaturelle, mais les manifestations d'une appréhension du monde dont le caractère intensément dramatique traduit l'inquiétude d'un regard sur l'énigme d'une réalité que rien, dans le passé, ne préparait l'homme à affronter de cette manière. (p. 91-92)

Cette inquiétude concernerait le décentrement de la place de l'homme dans un univers infiniment grand, selon la thèse hermétiste de Giordano Bruno ; une vision du monde considérée comme un véritable « "trauma" provoqué par cette transformation de l'imaginaire existentiel et cosmique » (Milner, 2005, p. 92), et qui aurait peut-être influencé Caravage. Les voies qui mènent à la Grâce divine deviennent donc moins évidentes à mesure que la vision copernicienne prend de l'ampleur, annonçant un néant effrayant pour les croyants. Qualifié de « pessimiste » par certains spécialistes de l'art, comme Yves Bonnefoy, les tableaux de Caravage résonnent avant tout comme « un acte de rénovation intérieure » (Milner, 2005, p. 97). C'est à se demander si le clair-obscur des ténébristes ne reflèterait pas l'annonce discrète d'un changement progressif de paradigme, faisant basculer l'imagerie spirituelle vers une imagerie de l'homme « intérieur ».

Si Milner attribue à l'ombre un « rôle corrosif [...], naguère créatrice de formes, transfiguratrice de matière, véhicule de spiritualité » (2005, p. 109), chez Caravage, De La Tour et Rembrandt, le rôle de l'ombre va progressivement évoluer vers quelque chose de plus intime, comme en témoigne l'introduction de la chandelle dans leurs scènes nocturnes. Par exemple :

L'obscurité, chez La Tour, n'est pas un milieu que la lumière déchire pour lui arracher un secret, dans une sorte de spasme exalté ou d'épiphanie fulgurante. Elle est comme le cocon où le secret mûrit sans violence. Le mot de recueillement, si galvaudé à propos de son œuvre, traduit très exactement ce repli sur soi-même, ce retour vers un centre qui est en même temps une origine. (Milner, 2005, p. 116)⁹⁴

⁹⁴ L'auteur cite en exemple la *Nativité* (1648) du musée des Beaux-Arts de Rennes : https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Nouveau-n%C3%A9

Chez La Tour, on observe un effacement du monde au profit d'une obscurité protectrice qui inspire douceur, méditation et intimité. La source lumineuse que produit la chandelle est souvent occultée par une main. L'interprétation que nous propose Milner (2005) est la suivante : « un moyen de maintenir dans l'ombre un spectateur qui y gagne le sentiment de participer à un secret. » (p. 117). Il s'agit donc d'un geste protecteur qui vise nos propres yeux contre le risque d'éblouissement, rappelant la nuée. La particularité de ce peintre est de nous plonger dans des atmosphères d'une grande douceur, reflétant une sorte d'illumination intérieure, alors que le clair-obscur de Caravage est beaucoup plus contrasté, afin d'accentuer le caractère dramatique d'une scène. Du point de vue de notre réflexion sur la psychothérapie, cette image semble symboliser la dimension du secret et l'intention éthique de ne pas nuire à son prochain.

Un célèbre tableau de Georges de La Tour retient particulièrement notre attention pour notre étude d'EWS. Il s'agit de *Job raillé par sa femme*⁹⁵, en référence au Livre de Job dans la Bible (Job 2, 8-10), qui a fait l'objet de nombreuses interprétations, y compris en philosophie, sur l'origine de la souffrance, le combat entre la raison et la foi ; une foi que l'on peut aussi entendre comme la confiance mutuelle ou la fidélité à l'autre dans le mariage. Ce tableau met en scène une femme prenant soin de son mari. La grandeur de cette femme, surdimensionnée par l'étoffe imposante de sa robe et illuminée par la chandelle qu'elle tient dans sa main (cette fois rendue visible), contraste avec la position prostrée de son mari. En effet, ce dernier, placé dans l'ombre, apparaît nu, amaigri et souffrant. On peut s'interroger sur cette position dissymétrique entre les deux personnages, de même que la nature de leur interaction, et en particulier cet échange de regards entre les époux, très mystérieux. Bien qu'il s'agisse d'une mise à l'épreuve de la foi chrétienne dans un contexte de souffrance, une telle scène peut faire écho à la scène finale du film, où Bill semble se faire tout petit auprès de sa femme dans les allées du magasin de jouets.

Un autre artiste baroque inspiré par Caravage, et qui a su manier le clair-obscur avec brio, est le peintre néerlandais Rembrandt (1609-1669), dont les significations reliées à l'usage de l'ombre semblent plus complexes et plus proches de la vie psychique, selon le sociologue Georg Simmel, qui aurait étudié avec

⁹⁵ La date précise du tableau est inconnue des historiens. Sa création se situerait vers 1630. Cf : <https://www.museesgrandest.org/les-collections/job-raille-par-sa-femme/>

perspicacité l'œuvre du peintre, le rapprochant de la sensibilité de Goethe pour les ombres colorées (Milner, 2005). Les peintures de Rembrandt se distinguent par la rugosité de la matière picturale, la vivacité des couleurs et des contrastes, dans une atmosphère souvent intense, riche en détails, et attirant fortement le regard dans une direction ou une autre selon le jeu du clair-obscur. Il a autant représenté des scènes bibliques que des scènes de la vie quotidienne, avec un attrait particulier et compatissant pour les infortunés, les abandonnés, « les déçus de la société », de même que des personnages souvent « pensifs et absorbés par une méditation qui les élève au-dessus d'eux-mêmes. » (Honour et Fleming, 1997, p. 56). Plutôt que de représenter un rapport de force entre lumière et obscurité, Rembrandt parviendrait à rendre compte d'une *unité* « [...] provenant de la fusion plutôt que de l'opposition dialectique des contraires » (Milner, 2005, p. 125), exprimant davantage le songe et le mystère de l'existence à travers des scènes de la vie quotidienne. Ainsi, son traitement unique du clair-obscur évoque généralement une lumière tournée vers l'intérieur plutôt que vers l'extérieur de la scène⁹⁶. Une autre caractéristique souvent rapportée à propos des œuvres plus tardives du peintre, est de faire passer la lumière à travers l'opacité de la matière (Milner, 2005). Milner compare cet effet esthétique à l'image bachelardienne d'« une noirceur secrète du lait » (2005, p. 130), comme si au fond de tout rayon lumineux persistait un « rayon de ténèbre »⁹⁷. Au sein d'une même matière réside tout et son contraire⁹⁸. Un parallèle qui a souvent été fait avec la matière psychique de l'âme, faite d'ombres et de lumières.

Un tableau célèbre de Rembrandt retient particulièrement notre attention : le *Philosophe en méditation* (1632), au musée du Louvre⁹⁹. Commenté par de nombreux écrivains comme George Sand, Marcel Proust, Paul Claudel, Gaston Bachelard, Paul Valéry et bien d'autres, le sujet serait inspiré, selon plusieurs interprétations, du livre apocryphe de Tobie dans l'Ancien Testament. Il raconte l'histoire de Tobie qui guérit la cécité de son père grâce à l'archange Raphaël. Si ce tableau semble évoquer un regard introspectif, beaucoup de relectures ont été faites de cette œuvre, jusqu'à y voir la représentation même du regard, faisant dire à Jean-Pierre Dautun :

⁹⁶ Nous référons le lectorat aux exemples de tableaux suivants : *Le retour du fils prodige* (1669), *Le reniement de Saint Pierre* (1660), *La ronde de nuit* (1642), *La leçon d'anatomie* (1632), *Le Christ à Emmaüs* (vers 1628).

⁹⁷ Cette expression proviendrait du poète espagnol Denys l'Aréopagite, en lien avec la peinture nocturne de Jean de la Croix (voir son livre *La nuit obscure de l'âme*).

⁹⁸ Plus proche de nous, le peintre contemporain Pierre Soulages a également exploré cette contradiction, en utilisant notamment la couleur noire pour faire ressortir des reflets lumineux de ses tableaux.

⁹⁹ Voir la copie numérique du tableau à <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062022>

[...] il faut le concevoir comme la pupille de cet iris qui ne serait autre que la toile tout entière, le centre de cet œil que constitue, comme cela peut être soudain flagrant, la globalité de lumière qui forme tout le visible du tableau, et qui n'est autre alors, aussitôt, que le tableau d'un regard ; ou mieux : le tableau du regard qui voit le sens de ce tableau-regard, c'est-à-dire le regard qui sait se voir regardant, et, se saisissant ainsi tel, sait créer avec la vision de la vision, la vision absolue du monde. (1983, p. 50)

Une interprétation intéressante, d'autant plus que le sujet d'inspiration du tableau semble indirectement évoquer la cécité. Plus intéressant encore, Milner perçoit, en rapport avec l'attente de Tobie et d'Anne du retour de leurs fils,

[...] un lien inconscient [...] entre le repliement sur lui-même du personnage absorbé dans ses pensées et l'ascension vers l'inconnu de l'escalier qui s'enfonce dans les ténèbres. Le regard est amené non pas à un va-et-vient entre le clair et l'obscur, comme lorsque les contrastes séparent le tableau en deux moitiés ou le divisent en taches, mais à un mouvement circulaire qui, partant de l'ombre externe qui enveloppe l'ensemble de la scène et aboutissant à l'ombre interne, que creuse la volée de l'escalier, fait passer l'œuvre sans fin et sans rupture de la lumière à l'ombre et de l'ombre à la lumière. (2005, p. 134)

Évidemment, beaucoup d'interprétations sont possibles à propos de l'attente, de la méditation, de la réflexion, du repos, et nous n'irons pas plus loin dans cette analyse. Pour l'instant, contentons-nous de garder à l'esprit l'image évoquant globalement un cocon, une spirale, et le personnage d'Anne s'occupant du feu dans l'avant plan droit ombragé du tableau¹⁰⁰. Si la lumière du jour traversant la fenêtre irradie le philosophe pensif, la lumière rougeâtre du foyer semble apporter chaleur et réconfort à cette atmosphère intime. Milner cite un autre auteur, du nom d'Émile Michel, qui s'interroge sur les correspondances possibles entre le feu et la lumière du jour, faisant dire à Milner que « Bachelard aurait sans doute aimé l'idée qu'il existe une parenté entre méditer et entretenir un feu » (2005, p. 135).

¹⁰⁰ Pour une image plus distincte du tableau, voir <https://www.wikiart.org/fr/rembrandt/philosophe-en-meditation-1632>

Entre réalité divine de plus en plus énigmatique, symbolisme religieux et fascination pour les scènes de la vie quotidienne, les peintres du clair-obscur vont donc explorer une autre sensibilité dès la fin du XVII^e siècle : « Les sources d'éclairage recevront une assise de plus en plus exclusivement psychologique, simplifiée, dominée par l'opposition entre la joie et la tristesse. » (Choné, 1992, p. 58). Il est donc recommandé de peindre la nuit ou au crépuscule, et même à la lumière d'une chandelle afin de décliner les ambiances nocturnes propices à la montée des émotions. Il apparaît clairement que les peintres ont besoin de rêver, de méditer sur leurs destinées terrestres et spirituelles en explorant le thème de l'obscur. La représentation de scènes quotidiennes ou d'évènements religieux ne se limite plus au labeur strictement imitatif de la réalité. Le clair-obscur est ici associé à un évènement marquant, une expérience émotionnelle complexe. Aujourd'hui, on retrouve encore dans le cinéma cette même tendance à jouer avec l'éclairage nocturne pour dramatiser la situation des personnages. Dans *EWS*, Kubrick accentue les contrastes en ce sens, alternant les couleurs vives et complémentaires pour faire passer les personnages du monde conscient au monde inconscient. Quant aux sources lumineuses à l'extérieur et à l'intérieur des pièces, elles ne sont pas sans évoquer l'atmosphère intime des peintures baroques que nous venons de citer, y compris Caravage et son utilisation de la lumière pour créer une ambiance dramatique et pour convoquer le regard.

3.7 Le tournant décisif du romantisme pour la poétique du nocturne

« Le Monde doit être romantisé. »
Novalis¹⁰¹

Au XVIII^e siècle, l'autorité de Dieu cède en quelque sorte la place à l'autorité d'une science empirique gouvernée par la raison. Avec le recul de la foi spirituelle et religieuse, nombre d'érudits comme Herder, Burke et Dussault, pour ne citer qu'eux, reprochent aux Lumières d'avoir « asséché » le monde. Certains craignent que le culte du rationalisme devienne lui-même un dogme au sortir de la Révolution française de 1789. Les anti-Lumières refusent les idéaux universels abstraits des Lumières et revendiquent un retour à la communauté, à la foi religieuse et aux traditions (Chevassus-au-Louis, 2015), comme nous l'avons déjà mentionné. C'est précisément le romantisme allemand de la fin du XVIII^e siècle, aussi appelé

¹⁰¹ Titre d'un ouvrage de Novalis, publié aux éditions Allia, coll. Petite Collection, en 2002 (trad. Olivier Schefer).

« Frühromantik » (premier romantisme, entre 1795 et 1804) qui va réaffirmer la nécessité de revenir à l'homme particulier, concret et doté de sensibilité, dans un monde où le merveilleux et l'irrationnel seraient à reconquérir. Au fondement de ce mouvement culturel qui s'étendra jusqu'en 1850, se trouve le cercle allemand d'Iéna, regroupant Wieland, Herder, Goethe, Schiller, Wolf, Schelling et Fichte, qui cherchent à édifier une nouvelle esthétique et une nouvelle métaphysique (Behler, 1995). Parmi les principaux représentants de ce courant, citons Novalis, Tieck, Schleiermacher, Fichte et les frères Schlegel (Behler, 1995).

Pour le philosophe belge Robert Legros (Van Reeth, 2017, 17 avril), les Lumières prétendent que tout individu possède en lui la capacité de penser par lui-même. L'idée d'une « nature humaine » qui fonde sa réflexion sur les essences, les propriétés naturelles de l'homme et son potentiel de développement, caractéristique de l'humanisme de la Renaissance, revient donc en force avec les Lumières. Cette conception potentialiste semble d'ailleurs avoir beaucoup influencé la psychologie humaniste américaine des années 60 autour de la notion de *tendance à l'actualisation*. Or, selon Legros (Van Reeth, 2017, 17 avril), les romantiques seraient plutôt d'avis que l'émancipation de l'esprit humain dépendrait de notre appartenance culturelle au monde (le milieu dans lequel nous grandissons). En l'occurrence, la notion d'appartenance à un monde, à une culture, que les phénoménologues vont reprendre à leur compte, s'inspirerait de cette opposition des romantiques à l'individualisme naissant des Lumières (Van Reeth, 2017, 17 avril). Cette appartenance à un monde passerait notamment par la célébration du lien qui unit l'homme à la Nature.

Parmi les philosophes français dits éclairés, un penseur se distingue nettement pour l'originalité de son point de vue sur la nature humaine : Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Porté à douter de l'existence d'une société fondamentalement juste et bienfaisante, il interroge l'importance accordée à la raison, à la logique froide, au détriment des sentiments laissés dans l'ombre, au point d'en conclure que « Si c'est la raison qui fait l'homme, c'est le sentiment qui le conduit. »¹⁰² Il se méfiera notamment des apparences mondaines et privilégiera la vie intérieure, au point que l'on associe davantage Rousseau au courant du romantisme et des anti-Lumières que des Lumières. Ce philosophe, considéré par Emmanuel Kant comme

¹⁰² La première lettre des *Hymnes à la Nuit* (1800), de Novalis, était précédée de cette épigraphe française, dans *Les Heures* de 1795, et réimprimées en 1801.

une « lumière » au sens large (Durozoi et Roussel, 2009, p. 313), craint avant tout l'éloignement définitif de l'homme d'avec la Nature dont il serait une coextension naturelle et originaire, entraînant une forme de dénaturation, idée issue de la « *Naturphilosophie* », et qui va être largement reprise par les romantiques du XIX^e siècle. Ces derniers seraient à la recherche d'une unité perdue, souvent qualifiée comme le Tout ou l'Un.

Rousseau prône surtout un retour intime à soi pour atteindre ce qu'il appelle plus précisément un « sentiment d'existence » :

Le sentiment de l'existence dépouillé de toute autre affection est par lui-même un sentiment précieux de contentement et de paix qui suffirait seul pour rendre cette existence chère et douce à qui saurait écarter de soi toutes les impressions sensuelles et terrestres qui viennent sans cesse nous en distraire et en troubler ici-bas la douceur. Mais la plupart des hommes agités de passions continuelles connaissent peu cet état et ne l'ayant goûté qu'imparfaitement durant peu d'instant n'en conservent qu'une idée obscure et confuse qui ne leur en fait pas sentir le charme.¹⁰³

Dans *EWS*, Bill semble être à l'exact opposé de ce sentiment d'existence (nous y reviendrons au chapitre 7). Si les êtres humains sont pourvus d'un sens moral qui ne dépend plus des châtements divins, mais plutôt d'une « voix intérieure », comme le souligne le philosophe de l'authenticité Charles Taylor (1992, p. 40), cela signifie que l'on reconnaît à l'être humain des « profondeurs intimes » (p. 41), faisant dire à Montandon que « C'est bien d'un nouveau regard dont il va être question. » (2010, p. 13) avec les romantiques. Avec la vision qui s'amoindrit dans l'obscurité de la nuit, c'est en effet un nouveau paradigme qui prend naissance, notamment dans le domaine de l'esthétique, qui « pose le problème de l'irreprésentable et avec lui une crise profonde de la mimesis [...] » (Montandon, 2010, p. 19). C'est dire que la finalité romantique consiste moins à copier le réel que d'en livrer une représentation personnelle, sentimentale et intime.

¹⁰³ Rousseau, J.-J. (1959). Les rêveries du promeneur solitaire, Ve Promenade. Dans les *Œuvres complètes*, vol. 1, Gallimard, p. 1047, cité par Charles Taylor, 1992, p. 42.

En rupture avec le siècle des Lumières, ce courant aurait d'ailleurs largement influencé la psychanalyse freudienne et jungienne jusque dans la formulation de la théorie de l'inconscient, au point d'être considéré comme la « préhistoire de la psychanalyse » par Madeleine et Henri Vermorel (2002). Pour Taylor (1992), le concept d'authenticité naît de cette période moderne, déjà initiée par les Lumières, le rationalisme libre de Descartes et l'individualisme politique de Locke. Grâce à l'impulsion donnée par les peintres du clair-obscur, les romantiques posent un regard poétique véritablement intime sur l'âme humaine et ses contradictions.

La recherche d'un contact profond à soi et à la Nature, revendiqué par Rousseau (mais aussi par Johann Gottfried Herder par la suite), va se traduire de plusieurs manières dans les productions artistiques et littéraires de la période romantique¹⁰⁴, notamment dans la représentation poétisée du nocturne et de l'éclairement lunaire, au point de pouvoir formuler toute une poétique du nocturne, voire toute une « psychologie du nocturne ». En effet, la période romantique correspond à un moment clé de l'histoire qui célèbre l'imagination, l'intuition, l'amour, la subjectivité, le rêve, la folie, les sentiments, la sensorialité et le mystère à travers le motif de la nuit, qui dès lors, prend la même valeur ontologique que l'ombre (Montandon, 2010).

Si la nuit fut un objet d'intérêt bien avant le XIX^e siècle, avec les peintres baroques, les Lumières, les astronomes et le roman gothique en Angleterre, les romantiques vont lui accorder « une profondeur et une substance » (Montandon, 2010, p. 18) jamais égalée. Toute la sensualité, la spatialité et la temporalité du nocturne seront intensément investiguées à cet époque, au point d'inspirer encore aujourd'hui les nombreux chercheurs interdisciplinaires, comme ceux que nous avons présentés au chapitre précédent (nous y avons notamment évoqué cette idée de « substance » nocturne). La poésie romantique se caractérise donc par des descriptions sonores, lyriques et atmosphériques qui sollicitent les cinq sens dans l'imaginaire sensoriel du lectorat, en particulier l'ouïe, avec les bruits nocturnes. Se dessine alors les

¹⁰⁴ Montandon en donne quelques exemples, 2010, p. 13 : « poésie des tombeaux, romans noirs, poésie de la ruine et du sépulcre, mode ossianique privilégiant les brumes au détriment de la clarté, réaction contre les Lumières, anti-Aufklärung mettant l'accent sur les phénomènes occultes, etc. ».

contours imaginaires d'un « être de la nuit » (Montandon, 2010, p. 114), par un véritable processus de personnification, qui finit par gagner en valeur et en autonomie par rapport à la lumière¹⁰⁵.

Cet attrait soudain pour la nuit ne serait pas seulement dû au retour du *refoulé des ténèbres*¹⁰⁶. Montandon (2010) l'associe également aux poèmes du XVIII^e siècle qui vantaient déjà les délices nocturnes de l'amour, mais aussi aux scènes nocturnes de la peinture baroque, à la fascination philosophique et astronomique pour la voûte céleste, à la sophistication des éclairages, et à la littérature gothique en Angleterre¹⁰⁷. Un poète anglais retient particulièrement l'attention des romantiques allemands : Edward Young (1683-1765), avec son œuvre la plus célèbre intitulée *Nuits ou Pensées nocturnes sur la vie, la mort et l'immortalité* (1742-1745). Un genre de littérature philosophique sombre et mélancolique sur la solitude et la fragilité humaine (Soubrenie, 2018). On y décèle une méditation sur la mort et sur la vanité dans un cadre gothique, qui influencera particulièrement le romantisme noir (Tieck, Hoffmann et d'autres). L'originalité de Young réside dans le fait qu'il « retourne cette identification de la mort comme aveuglement. La mort force l'homme à sortir de son cocon. La mort chasse les nuages de l'obscurité donnant à l'homme une nouvelle perception de lui-même. C'est le monde qui est obscur [...] les ténèbres sont illumination. » (Montandon, 2010, p. 37). Pour Young, la nuit favoriserait l'intériorisation, et la lumière, émergeant de l'obscurité, deviendrait source de révélation et de consolation vis-à-vis des réalités absurdes de la vie et de la mort. Ce retour à soi dans la solitude permettrait, selon Young, une prise de conscience morale inspirée d'un repentir chrétien (Montandon, 2010).

Considérés comme des figures de proue du point de vue de la célébration des états d'âme nocturnes, nous retenons le poète romantique Hölderlin, Hoffmann, Tieck et Novalis, pour les correspondances

¹⁰⁵ À ce stade, il n'est question que de « contour », car Montandon ne livre pas une définition précise de l'« être de la nuit », malgré toutes les déclinaisons sémantiques qu'il en donne.

¹⁰⁶ Une expression inspirée de Montandon, qui associe le siècle des Lumières à un « refoulement des ténèbres » (2010, p. 34).

¹⁰⁷ Sur la nuit telle que vécue et pensée en Angleterre au XVIII^e siècle, nous référons le lectorat à l'ouvrage de Halimi, S. (dir.) (2018). *La nuit dans l'Angleterre des Lumières* (2^e éd.). Presses Sorbonne Nouvelle.
<https://books.openedition.org/psn/8522>

esthétiques que nous entrevoyons avec certains aspects de la nuit dans *EWS*¹⁰⁸. Vaste domaine qu'est la littérature romantique, nous nous limitons aux études spécialisées d'Alain Montandon (2010) et de Max Milner (2005). Avec ces deux auteurs phares, nous verrons que le symbolisme associé au traitement romantique du nocturne varie grandement d'un poème à un autre, nous livrant un portrait fascinant de la nuit de l'âme¹⁰⁹ de cette époque, à la fois sombre et magnifiée. En effet, « Chez Hölderlin, le combat de la lumière et de la nuit prend la dimension d'un conflit cosmique dans lequel des forces archaïques s'opposent », nous dit Montandon (2010, p. 97). On retrouve donc le dualisme qui prévalait dans la Grèce antique et qui annonce la conflictualité psychique chère à la psychanalyse freudienne. En effet, Freud a été grandement inspiré par le conte d'Hoffmann, *L'Homme au sable*, pour évoquer l'inquiétante étrangeté. Notre intérêt pour ce texte, au-delà de l'inconscient auquel il réfère, repose surtout sur le lien qu'Hoffmann parvient à établir entre le regard et la nuit¹¹⁰. Quant à Novalis, il fait carrément de la Nuit « un véritable Être ontologique » (Montandon, 2010, p. 70). Elle n'est plus seulement une image de la mort et de l'Absolu, mais la mort et l'Absolu eux-mêmes. La nuit n'est plus une étape nécessaire pour accéder à la lumière, comme chez Jean de la Croix ou chez Young, mais une *condition* pour éprouver la lumière de l'intérieur. Un constat des plus importants à l'égard de l'épopée nocturne de Bill dans *EWS*, qui traverse la nuit sans pour autant l'éprouver en lui-même.

3.8 Conclusion

Dans ce troisième chapitre, nous avons esquissé les valeurs symboliques associées à la *nuit de l'homme*, avec le souci (1) d'y puiser ce qui s'inscrit dans notre imaginaire diurne et pénombral, et (2) de montrer que le langage de la science n'est pas le seul à dire le vrai. Si la lumière fut longtemps associée à l'Être, à l'intelligibilité et à la vérité philosophique, et l'ombre au non-Être et à l'illusion, l'obscurité se présente comme une source de révélation, de protection et de guidance à partir du récit biblique. Présence, parole

¹⁰⁸ Nous pensons qu'il existe d'autres références poétiques dignes d'intérêt, et probablement au-delà des frontières allemandes. Une telle investigation nécessiterait des études interdisciplinaires. Notre volonté s'arrête à suggérer quelques références complémentaires à la poésie d'Hoffmann, la plus citée.

¹⁰⁹ La « nuit de l'âme » est une expression qui nous semble appropriée dans un contexte où la foi religieuse inspire les poètes romantiques. La « nuit de l'être » est une notion philosophique existentielle qui, selon nous, ne doit pas se confondre avec cette « nuit de l'âme », également utilisée par Montandon, 2010, p. 79.

¹¹⁰ Par ailleurs, la poésie de Tieck nous semble tout à fait pertinente à l'égard du caractère nihiliste et fantastique de son œuvre.

et création divines *sont* lumière. Une présence éblouissante et paradoxalement indissociable de l'obscurité qui masque l'existence de Dieu en même temps qu'elle la révèle. Une conception qui n'est pas sans rapport avec la phénoménologie existentielle. Cette présence divine, bien qu'invisible car dissimulée dans la nuée est cependant perceptible. « L'obscurité fait voir », nous dit Milner (2005, p. 12). La vérité au sujet de l'existence de Dieu s'avère donc nécessairement voilée. Lever le voile pour accéder à la preuve de son existence, c'est prendre le risque d'être ébloui et de mourir. Le voile protège. D'ailleurs, ne dit-on pas que la vérité fait mal parfois ? À ce stade, nous entrevoyons un lien avec la lucidité souvent associée, à tort ou à raison, à la douleur ou au désenchantement (Cf. chapitre 8). En psychothérapie, le travail psychique ne nécessite-t-il pas d'en passer par une forme de désillusion, qui s'avère parfois, et même souvent, souffrante ?

Du côté de la mythologie grecque, la Nuit primordiale donne naissance à une double lignée : une nuit claire et une nuit noire. La première évoque *la* ténèbre protectrice que l'on pourrait rapprocher d'une *nuit habitée*, et la deuxième évoque *les* ténèbres destructrices, à rapprocher d'une nuit *inhabitée*. Cette dernière renforcera la négativité associée à l'obscurité jusqu'à ce que la chrétienté accorde au pèlerin la capacité de dépasser cette obscurité au terme d'un itinéraire de dépouillement, selon Jean de La Croix. Quiconque souhaite rencontrer Dieu se doit en effet de renoncer temporairement à sa faculté d'entendement et d'accepter de marcher aveuglément dans la nuit. Sous cet angle mystique, l'obscurité est reconsidérée positivement.

Une telle revalorisation de l'obscurité atteindra son apogée au XIX^e siècle, avec les romantiques, qui réagissent au « refoulement des ténèbres » (Montandon, 2010) du temps des Lumières. En effet, à cette époque, l'obscurité fut associée à l'ignorance qu'il fallait combattre au nom d'une « clarté universelle » (Montandon, 2010, p. 15). Selon certains auteurs que nous avons cités, la raison instrumentalisée ignore le rêve et condamne l'irrationnel, faisant de la nuit des Lumières une nuit « désenchantée » (Schivelbusch, cité par Montandon, 2010, p. 59)¹¹¹. Pour les anti-lumières et les romantiques, le progressisme aveugle contribue notamment à la disparition du sacré. Se profile donc la terreur du Néant et l'incertitude liée au destin de l'homme.

¹¹¹ Schivelbusch, W. (1993). *La nuit désenchantée. À propos de l'histoire de l'éclairage artificiel au XIX^e siècle*, Le Promeneur. (Lichtblicke, München, Carl Hanser Verlag, 1983).

De leur côté, les peintres baroques cherchent à traduire autrement la réalité, délaissant peu à peu les représentations divines. À travers l'utilisation du clair-obscur, l'exploration de la vie quotidienne devient de plus en plus courante, jusqu'à représenter des scènes d'intérieur éclairées au feu de foyer ou à la chandelle (De la Tour, Rembrandt). Ce basculement esthétique de la représentation s'ouvre de manière inédite sur la sphère intime, rêveuse et méditative. Nous quittons le sempiternel rapport de force entre obscurité et lumière, l'ombre devenant une source de connaissance au même titre que la lumière.

Ce regard se posera, avec les romantiques allemands, sur une intimité de l'âme de plus en plus complexe à travers le motif de la nuit (entre autres choses). Autant dire qu'avec les poètes romantiques, la nuit gagne une véritable valeur ontologique. Ils se tourneront vers l'« intime de l'être » (Milner, 2005, p. 89) et le « sentiment de l'existence » de Rousseau (cité par Taylor, 1992, p. 42).

Le langage de l'esthétique chrétienne, antique, baroque, philosophique et romantique, laissé dans l'oubli du côté de la psychologie scientifique, a donc encore quelque chose à nous apprendre de la subjectivité humaine et de la *conversion du regard* depuis Platon. Dans un monde qui tend à séparer les disciplines, à cloisonner les connaissances, à prôner la suprématie idéologique du visible au détriment de l'invisible et de la sensibilité humaine, il nous semblait important de rappeler cet héritage culturel. Cette idée est d'ailleurs partagée par la psychologue canadienne Rachel Starr, dont nous souhaitons reprendre les propos afin d'étayer notre idée :

Schneider (2001), in "The Handbook of Humanistic Psychology", develops the idea that humanistic-existential psychology is the descendent of Romantic thinkers and essayists such as Emerson, Thoreau and later William James : "Romanticism nourished psychological insight." (p. 66) He is saddened by the fact that we have discarded such an important heritage in the frenzy to be scientific, to manualize and professionalize. Schneider encourages psychologists to re-engage with romanticism in order to revisit our richer conceptions of human life, and to stem the current tide of reductionism which threatens to wash away any lingering traces of the arts and humanities. (2013, p. 32)

De ce passé culturel ont d'ailleurs émergé la psychanalyse, la psychologie humaniste, les philosophies de l'existence, et les approches thérapeutiques dites expressives. Enfin, sur le plan de la psychothérapie humaniste comme telle, cette exploration nous inspirera la question suivante, dans les derniers chapitres portant sur l'analyse du film *EWS* : le changement personnel n'appelle-t-il pas un itinéraire de dépouillement et une conversion du regard du fond de la nuit ?

CHAPITRE 4

PSYCHOLOGIE DU NOCTURNE ET NUIT DE L'ÊTRE

4.0 Introduction

Nous avons consacré le chapitre précédent à l'étude symbolique de la *nuit de l'homme* , constituée d'un ensemble de valeurs métaphoriques rattachées à l'obscurité et à la lumière, depuis l'Antiquité jusqu'au romantisme allemand. Un héritage culturel qui façonne encore aujourd'hui notre imaginaire, et dont il est difficile de faire une synthèse tant les significations sont nombreuses. Il en ressort néanmoins un dualisme classique séparant la nuit et le jour. Et pour chacun d'eux se révèle un autre dualisme sous-jacent : de la nuit primordiale naît la nuit noire (*les ténèbres*) qui s'oppose la nuit claire (*la ténèbre*), et du côté du jour, la lumière aveuglante, qui s'oppose à la lumière ordonnatrice du chaos et révélatrice de présence. Ce dualisme en dit long sur la posture qui a longtemps dominé les siècles précédents. Avec les romantiques, ces oppositions ont cédé au parti pris d'un « désir d'ombre » (Goulemot, s. d.). Une vision moniste voit le jour, et la vue n'est plus considérée comme le sens le plus noble. C'est l'être tout entier qui participe d'un nouveau rapport au monde. Ainsi, d'autres sens comme l'ouïe, par exemple, regagnent une valeur forte.

Nous avons aussi tenté de montrer que cet héritage symbolique s'inscrivait dans une vision préscientifique de plus en plus intime de la psyché, dévoilant toute une imagerie poétique des côtés sombres et lumineux de l'âme à travers le motif romantique de la nuit. Une nuit que les poètes se sont évertués à réenchanter contre la clarté diurne et totalisante de l'esprit rationnel des Lumières. À présent, nous nous demandons ce qu'il reste de cet héritage culturel dans le contexte actuel de la psychologie scientifique, et comment, face à la *diurnisation désubjectivante du nocturne*, nous pouvons faire sortir de l'oubli « l'origine sensible »¹¹² d'un tel héritage, pour reprendre les mots de Diane Poitras (2014, p. 57). Autrement dit, comment poétiser la nuit de l'homme là où elle se trouve à nouveau de plus en plus envahie par la raison instrumentale associée à l'excès de lumière ?

¹¹² Les guillemets sont utilisés par l'autrice.

Pour répondre à cette question, il nous faut à présent basculer dans le champ disciplinaire qui est le nôtre, à savoir la psychologie, « Si l'on entend par psychologie l'ensemble des discours qui se rapportent à l'âme ou à l'esprit humain, [...], selon le *Larousse, grand dictionnaire de la psychologie* (Bloch *et al.*, 1999, p. 734). Les auteurs ne manquent pas de préciser son origine commune avec le discours philosophique, nous rappelant que « Le mot psychologie vient du grec *psuchè*, l'âme et *logos*, discours rationnel, ou science. Au sens premier, la psychologie est donc la science de l'âme » (Bloch *et al.*, 1999, p. 734), en référence à tout ce qui anime le corps. Cette science de l'âme, dont l'utilisation savante du mot *psychologia* remonterait à 1575, aurait d'abord pris naissance dans la conception cartésienne dualiste séparant le corps et l'esprit (Bloch *et al.*, 1999). Puis, dans la lignée empirique de Thomas Hobbes et de John Locke, la psychologie aurait pris une assise de plus en plus physiologique et cérébrale, notamment avec les avancées des sciences naturelles. La relation corps/esprit aurait été remplacée par la relation organisme/environnement, toujours d'après le *Larousse* (Bloch *et al.*, 1999). C'est dans cet esprit de conquête scientifique que naîtra la psychologie positive d'Auguste Comte, basée sur l'étude de l'anatomie et de la physiologie du cerveau, puis la psychologie physiologique de Wilhelm Wundt en Allemagne, la psychologie de l'apprentissage aux États-Unis, l'étude des réflexes conditionnés en Russie, et la psychopathologie en France. Enfin, la psychologie scientifique s'institutionnalisera plus formellement vers la fin du XIX^e siècle pour fonder ses revues, ses laboratoires, ses congrès et ses écoles. Entendue comme une science, cette discipline serait donc née dans un laboratoire. À l'université, c'est en tout cas cette histoire de la psychologie qui nous a été présentée, à la manière du *Larousse* qui nous a inspiré ce court résumé. Si la psychologie scientifique s'inscrit en effet dans la droite lignée des sciences naturelles et des progrès technoscientifiques de l'époque moderne, très éclairée et valorisant une vision chirurgicale de l'humain, l'héritage des arts et des humanités nous laisse entrevoir d'autres histoires de la psychologie, comme nous venons de le voir avec les romantiques. Des regards différents pour des postures épistémologiques différentes.

Lorsqu'on se penche sur l'éclosion de la psychanalyse, on s'aperçoit que l'histoire prend une trajectoire significativement différente par rapport aux sciences naturelles. D'une part, la psychanalyse hérite sa pensée de l'*Aufklärung*, d'autre part elle l'hérite des arts et des humanités, comme en témoigne sa praxis et certains concepts qu'elle utilise pour dire l'humain. En effet, comme nous le verrons plus loin, en s'intéressant à la part nocturne de l'homme, c'est tout un champ lexical de l'obscurité et de la lumière qui se déploie avec la psychanalyse. Nous verrons que ce double héritage historique révèle, sur le plan épistémologique, deux postures que nous appellerons *le monde nocturne* et *l'univers diurne*.

Nous nous intéresserons également à la phénoménologie poétique bachelardienne, défendant que cette approche puisse constituer une des réponses possibles à une forme de désenchantement de la nuit de l'homme. L'« ontologie pénombrale » de Bachelard, dans *La poésie de la rêverie* (1960/1968, p. 117) nous inspire en effet toute une psychologie du nocturne, tandis que sa phénoménologie poétisante de « la petite lumière » convoque, selon nous, une éthique de la relation humaine en psychothérapie. Cette *psychologie du nocturne*, nous souhaiterions toutefois la « dépsychanalystiquer »¹¹³, pour reprendre la formulation de Bachelard (1957/1961, p. 261). Pour cela, nous mettrons l'accent sur la phénoménologie de la rêverie, autrement dit, cet espace psychique *crépusculaire* de l'entre-deux, entre la conscience et l'inconscient, et qui selon nous représente une part importante du travail thérapeutique que nous essayons de faire avec nos patients et patientes. Cet entre-deux psychique, que Bachelard nomme joliment le « psychisme du clair-obscur » (1961/2005, p. 7), est un état liminaire de rêverie. Nous l'entrevoions dans le film *EWS*, à travers le traitement spécifique de l'éclairage, que nous étudierons de plus près au chapitre 6.

Après avoir fait le pont entre la nuit physique et la nuit imaginaire, il s'agit donc d'établir un dernier pont avec la nuit psychologique et existentielle, celle qui nous intéresse tout particulièrement. Nous commencerons par proposer une définition de la « nuit de l'être », issue de la philosophie du nocturne, pour nous attarder à la notion d'« être nocturnal ». De cette *nuit de l'être*, nous aimerions explorer *l'être au monde* dit *nocturne*, sans pour autant négliger son double, *l'être au monde diurne*. Nous verrons que cet être au monde nocturne/diurne se trouve engagé dans un double rapport à la nuit et au jour : un rapport marqué par un *seuil* et par un *obstacle*. Ce double rapport à la nuit et au jour nous permettra notamment de penser une éthique relationnelle à travers la notion de seuil en clinique thérapeutique, et une relation de *coappartenance* entre le jour et la nuit du point de vue de la posture épistémologique en psychologie.

Enfin, nous verrons que sous ces angles, la psychothérapie peut être envisagée comme un *espace nocturnal habité*. Nous soutenons que la psychologie du nocturne vise une reprise de contact avec une nuit de l'être sur le mode du seuil. Nous verrons notamment comment le rapport à la nuit de l'autre peut être transcendé par le dialogue, sur la base des travaux du psychologue québécois Cédric Dolar (2013), et

¹¹³ L'auteur utilise les guillemets également.

comment notre rôle de psychologue consiste principalement à travailler dans le crépuscule pour élargir le clair-obscur psychique à l'horizon du matin et du soir. Dans cette perspective, la psychothérapie constitue une « possibilité d'ontologie pénombrale », d'où le titre de la dernière section de ce quatrième chapitre.

4.1 Psychologie du nocturne

4.1.1 Obscurité, ombre et lumière en psychanalyse

« La psychanalyse éclaire les choses obscures de la vie. »
Touzé (2015, p. 61)¹¹⁴

Expressions, métaphores et concepts autour de la dualité ombre-lumière

Le langage de la psychanalyse semble porter en lui la marque du nocturne, de l'ombre, de l'obscurité et de la lumière. En effet, lorsqu'on parcourt le vocabulaire propre à cette discipline, nombreux sont les textes qui font allusion, parfois sans le savoir, à l'héritage culturel que nous venons d'esquisser. Un travail de recension de tout ce jargon psychanalytique nécessiterait une recherche à part entière¹¹⁵. Tel n'est évidemment pas notre objectif ici. Nous souhaitons plutôt explorer certains auteurs qui, délibérément, ont choisi d'employer le champ lexical de l'obscurité et de la lumière pour traduire leur pensée, leur pratique ou leur vision du monde. Puissent ces exemples nous inspirer un vocabulaire propre à la psychologie existentielle du nocturne.

Commençons par Jacques Touzé, médecin psychiatre et psychanalyste français, qui a écrit un article intitulé « Obscurité et lumière dans la vie psychique », publié en 2015 dans le journal scientifique *Études*. De son point de vue de médecin, l'auteur entrevoit le cerveau humain comme une surface équipée de capteurs de lumière. Pas de substrat neurologique sans lumière, qui, pour être perçue et reçue, aurait

¹¹⁴ Jacques Touzé cite une de ses patientes.

¹¹⁵ Il serait également intéressant d'inclure différentes orientations théoriques dans une telle recension de champs lexicaux.

besoin d'un réceptacle. On devine le paradigme sous-jacent des sciences naturelles. L'auteur ajoutera que « la capacité de comprendre, d'y voir clair en soi-même et de capter la lumière du monde dans lequel nous vivons, cette capacité se construit dans et par les échanges que le bébé vit avec son entourage familial, en particulier maternel. » (Touzé, 2015, p. 56). Si le développement du bébé se trouve entravé, son « appareil à penser » ne pourrait pas s'engager pleinement dans le monde : « Le récepteur de la lumière extérieure, celle que donnent le regard et les paroles de la mère, se trouve endommagé et la psyché se trouve plus ou moins enfermée dans une sorte de forteresse protectrice dont il sera très difficile de la délivrer. » (Touzé, 2015, p. 57). Hormis le vocabulaire propre à l'appareillage psychique de la psychanalyse freudienne, il est intéressant de remarquer que dans ce passage, la lumière du monde extérieur se confond avec le regard et la parole de la mère. Empreints de bienveillance, ce regard et cette parole permettraient à l'enfant de voir clair en soi et de laisser entrer en lui la lumière du monde extérieur, toujours selon Touzé (2015). De fait, l'auteur en conclut que certains enfants, pris dans une solitude souffrante, ne parviendraient plus à capter la lumière du monde environnant, y compris celle émanant des expériences relationnelles saines. Ces enfants chercheraient même à repousser les modèles bienveillants ou à s'en protéger. Savoir capter la lumière serait donc un gage de bonne santé mentale pour Touzé (2015). La métaphore de la lumière a une connotation totalement positive dans ce cas.

Pour le psychanalyste, les personnes pour qui la lumière serait difficile à intérioriser se retrouveraient le plus souvent dans nos bureaux de consultation. Ainsi décrit-il le but de la psychanalyse :

Ce sont ces limitations dans notre aptitude à capter les lumières du monde que la psychanalyse tente de traiter. Ceci en cherchant à mettre en lumière les aspects de notre histoire que nous avons refoulés faute de trouver en nous et autour de nous les ressources nécessaires pour les affronter et les « digérer » convenablement. Mais faire la lumière sur certains aspects de nous-mêmes et de notre histoire peut amener à traverser des moments très douloureux, et il est bien compréhensible que nous hésitions, et qu'une part de nous-mêmes soit hostile à une telle démarche. La lumière n'éclaire pas seulement les belles images de la vie mais nous met aussi en contact avec les laideurs du monde, [...]. (Touzé, 2015, p. 57)

Pour illustrer son propos, Touzé (2015) nous présente un cas clinique où il expose spécifiquement sa manière de concevoir les défenses pathologiques, entre autres choses. Par exemple, il entrevoit la réaction défensive comme une armure qui ferait écran à cette lumière révélatrice du monde et des

relations protectrices. Son rôle consisterait donc à aider ses patient-es à saisir la lumière passante. Touzé (2015) rapporte aussi les paroles d'une patiente, qui elle-même utilise les images de la lumière et de l'obscurité pour décrire son itinéraire thérapeutique : « La psychanalyse éclaire les choses obscures de la vie. » (citée par Touzé, 2015, p. 61) ; elle est un « chemin de lumière » (citée par Touzé, 2015, p. 64).

Plus loin, l'interprétation d'un rêve fait resurgir chez la patiente le souvenir d'une directrice blessante, à qui il arrivait d'hurler d'éteindre les lumières de sa chambre alors qu'elle souhaitait dessiner, parler avec ses camarades ou s'instruire. Ce récit a permis au psychiatre de comprendre que l'obscurité forcée symbolisait le refus d'émancipation que la directrice imposait à la patiente. Son rétablissement psychique consistait alors à travailler contre des « forces anti-lumières » (Touzé, 2015, p. 63), incarnées par la figure d'une autorité stricte l'empêchant de développer son identité propre. Dans le vocabulaire employé ici, on peut saisir tout un réseau de significations : un référent symbolique (la lumière comme désir d'émancipation) et un référent conceptuel (l'obscurité forcée comme refoulement). L'utilisation de ces métaphores aurait également permis à la patiente et à l'analyste de cheminer ensemble vers la découverte d'un sens nouveau et commun.

Un autre article, des plus originaux, retient également notre attention : « Trous noirs, inquiétante étrangeté et transformation », paru en 2008 dans les *Cahiers jungiens de psychanalyse*. Il s'agit d'une étude interdisciplinaire reprenant le signifiant du « trou noir », que le psychiatre américain Ladson Hinton décline sous différents angles disciplinaires (psychologique, clinique, philosophique et artistique). La richesse de son investigation nous permet d'entrevoir le « trou noir » comme une image aux multiples facettes, qui n'est pas sans rappeler celle des Ténèbres dont l'Homme est issu, avant d'y retourner au moment de sa mort. Le psychanalyste commence en effet par nous présenter son origine probable dans l'imaginaire collectif, avant de nous l'exposer comme l'objet d'étude privilégié des astrophysiciens, qui fascine autant qu'il inquiète tout un chacun.

Rappelons qu'un trou noir céleste engouffre tout élément qui s'en approche, y compris la lumière, bien qu'il soit en même temps à l'origine de notre vie sur terre, d'après la théorie du Big Bang. Une telle image inspire dans notre imaginaire tout ce qui nous échappe et constitue à la fois notre raison d'être : « Dans les discours contemporains, qu'ils soient philosophiques ou analytiques, le "trou noir" est utilisé comme

le signifiant d'un "rien" indescriptible qui, paradoxalement, se trouve être à la fois l'origine du sujet et la source immatérielle de la créativité et de la liberté. » (Hinton, 2008, p. 32). On pense ici à l'antériorité de la nuit abordée précédemment. Lacunes mnésiques, gouffre béant ou possibilité que quelque chose advienne de ce trou, sont autant de déclinaisons métaphoriques que l'auteur explore. Dans le champ de la psychanalyse :

[...] on considère que les représentations de type « trou noir » tendent vers des possibilités de devenir qui ne sont pas encore représentées ou qu'elles résultent d'une défaillance des relations d'objet internes, ou encore qu'elles sont le fait de l'irreprésentable. Le modèle « déficitaire » comporte de nombreuses variantes. L'une des plus communes considère que les « trous » dans la psyché sont dus au « refoulement primaire » consécutif au traumatisme précoce. (Hinton, 2008, p. 32)

Dans le contexte psychanalytique, le trou noir représenterait donc le lieu du trauma, de l'impensé et du vide, conduisant parfois à des états psychiques extrêmes, que l'on peut parfois apercevoir dans certaines réactions psychotiques, nous dit l'auteur. Plus généralement, le « trou noir » peut évoquer toute expérience de faille, de chaos terrifiant ou d'inquiétante étrangeté. Nous revoilà plongé au cœur d'un imaginaire inspiré des grands récits anciens (l'abîme, les ténèbres, les puissances divines, etc.). Il ajoute quelque chose qui nous semble néanmoins important à l'égard de la posture clinique :

[...] les thérapies qui s'intéressent essentiellement au moi et au symptôme risquent d'interrompre le flux de la vie. Il semblerait que les expériences qui se situent aux limites du « connu » soient au fondement de la conscience et de la créativité ; vouloir supprimer ou dénier l'expérience « trou noir » dans le but de traiter les symptômes, peut revenir à « jeter le bébé avec l'eau du bain » et donner lieu à une vie stérile et contrainte. (Hinton, 2008, p. 33)

Dans ce passage, Hinton fait allusion à l'attitude clinique qui consisterait à n'envisager que la partie éclairée du phénomène. Pour l'auteur, si l'intérêt thérapeutique se limitait à ne mobiliser que le Moi, cette instance suprême, suppressive ou régulatrice, le patient en viendrait à vouloir contrôler ce « trou noir » afin de faire disparaître le symptôme (peut-être en réponse au désir du thérapeute ?), plutôt que de chercher à le transformer en quelque chose de fécond. Ce type de thérapie s'inscrirait dans une visée

adaptive. Non qu'elle ne soit pas souhaitable, mais l'auteur semble y voir un « manque », comme s'il s'agissait d'occulter la noirceur de ce trou, et ainsi, recouvrir ce qui ne demanderait qu'à apparaître pour ce qu'il est : un territoire inconnu à explorer.

Cette remarque n'est pas sans rappeler le dessein originel de la psychanalyse, qui, pour Pontalis (et pour Bachelard avec la rêverie), consiste à explorer les souvenirs du passé comme de perpétuels recommencements à travers la parole énoncée dans le présent, mettant entre parenthèses la « fonction du réel » (Thiboutot, 2021, p. 128). C'est dire (notamment avec Ricœur que nous verrons plus loin), que la psychanalyse, tout comme la rêverie bachelardienne, vont à l'encontre d'un « idéal d'adaptation au réel » (Thiboutot, 2021, p. 128), dans la mesure où il s'agit de se réinventer sans cesse à travers les failles du langage et d'assumer l'impossibilité de remonter à la source de nos origines (ou de l'origine d'un événement passé qui appartiendrait à une autre réalité, à un autre temps). Car le passé, pour Bachelard et pour Freud, « [...] ne revient à la mémoire ni avec les mêmes traits, ni avec la même lumière » (Bachelard, 1960/1968, p. 109).

Hinton (2008) nous présente également un cas clinique dont le cheminement thérapeutique consiste à apaiser le sentiment de terreur et d'inexistence d'une patiente aux prises avec des cauchemars puissants. Il est intéressant de constater qu'en restant proche d'un état de rêverie tout au long de son récit, l'analyste invite la patiente à « graviter » autour de son « trou noir ». Il souhaite lui faire entrevoir la possibilité d'une *émergence*. Du vide laissé entre le « Fort » et le « Da » se déploierait un espace de jeu reliant l'absence à la présence d'un imaginaire sensoriel autour de l'expérience de contenance. L'auteur évoque une situation « pré-ontologique » (Hinton, 2008, p. 36) qui fait surgir l'Être du non-être. Ainsi, l'angoisse d'anéantissement se transformerait en plaisir de jouer sur la composante imaginaire du « trou noir » qui, au lieu d'être un trou noir sans fin et sans fond, recèle une *singularité* profonde. L'auteur interprète cette singularité comme l'expérience unique et intime de la patiente, à partir de laquelle peuvent émerger de nouvelles représentations et significations à propos de soi. Qui plus est, cette exploration imaginaire ne serait rendue possible que grâce à une conversation ancrée, contenante, ouverte et constante avec l'analyste :

Si cette expérience de se trouver au bord de l'abîme peut être contenue et « traversée », elle peut favoriser l'émergence de nouveaux signes et de nouveaux symboles. Un récit élargi, plus expressif, peut émerger du surgissement des éléments sensoriels primaires que le « trou noir » peut engendrer. Ils se manifestent dans une sorte de pénombre, un nuage, « rayon d'obscurité » (Bion) – et non pas en pleine lumière¹¹⁶. La compréhension qu'engendre cette expérience peut être si spécifique que la présence au monde de l'individu change radicalement. (Hinton, 2008, p. 42-43)

Pour résumer la pensée de l'auteur, si la confiance et la compréhension mutuelles permettent une sorte d'expansion de l'être, l'itinéraire à suivre en est un aux multiples couches d'obscurité et de « rayons d'obscurité », pour reprendre l'expression empruntée à Bion par Hinton (et qui rime étrangement avec celle de Denys et son fameux « rayon de ténèbre »). À noter que l'on peut également rapprocher ce type d'expérience intersubjective de *la ténèbre, c'est-à-dire d'une nuit habitée*.

Avant de conclure son article, Hinton (2008) nous propose une incursion finale par le travail artistique d'Anselm Kiefer. Dans sa peinture intitulée *To the Supreme Being* (1983)¹¹⁷, représentant une immense architecture sombre du Reich, l'auteur perçoit le fond de la pièce comme un « trou noir » (Hinton, 2008, p. 43) symbolisant l'inquiétante étrangeté, le vide et la morosité que nous laissent en héritage la culture contemporaine. Hinton (2008) y voit aussi ce que bon nombre de ses patients-es peuvent ressentir, nous rappelant que ce « trou noir » ne désigne pas qu'un état psychopathologique, mais les stigmates d'une époque faite de guerres, de même qu'une occasion de transformation par le pouvoir de l'imaginaire.

Enfin, ces deux articles nous montrent qu'en partant de différents usages métaphoriques de l'ombre et de la lumière, des postures différentes peuvent émerger, induisant des interventions thérapeutiques différentes. Dans le premier article (de Touzé), la lumière est connotée positivement et associée à des comportements sains (selon une visée adaptative), et dans le deuxième (d'Hinton), la noirceur possède un droit de regard qui permet de dévoiler quelque chose d'insoupçonné. La posture dont il est question dans cet article est donc tout à fait différente du précédent. Il est loin d'évoquer un sempiternel

¹¹⁶ Hinton cite Rhode, d'après la référence suivante : Rhode, E. (1998). *On Hallucination, Intuition and the Becoming of « O »*. ESF Publishers, p. 24.

¹¹⁷ Lien internet vers l'œuvre de Kiefer au Centre Georges Pompidou de Paris : <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cGEX8bE>

« combat » entre le règne de la lumière d'un côté, et le règne de l'obscurité de l'autre. Un autre rapport est possible.

Dans le domaine de la psychologie, la psychanalyse (freudienne, jungienne ou lacanienne) n'est évidemment pas l'unique champ thérapeutique duquel ressort tout un vocabulaire métaphorique autour de l'obscurité et de la lumière. Dans notre pratique clinique, il n'est pas rare que des patients-es utilisent spontanément les images de la noirceur et de la lumière pour qualifier leur expérience. D'autres orientations théoriques en psychologie utilisent de telles images¹¹⁸.

La part de l'ombre

En psychologie analytique, c'est le célèbre psychiatre zurichois Carl Gustav Jung qui défendra avec conviction le rôle positif du « côté ombre » en tant que « partie non reconnue dans la psyché »¹¹⁹, comme en témoigne le passage suivant, extrait de *Présent et avenir* :

Ce que notre époque a pris en majeure partie pour l'ombre, pour la non-valeur, et pour les infériorités de la psyché humaine est tout autre chose et bien plus que du négatif. Le seul fait que les hommes en quête de connaissance d'eux-mêmes, en soumettant leur propre âme à l'esprit de recherche, se soient trouvés face à face et confrontés avec leurs instincts et le monde de leurs images, pourrait jeter une lumière sur l'étendue et l'importance des forces qui sommeillent dans l'âme, abandonnées à elles-mêmes, forces dont on a rarement idée, tant que tout va bien dans un individu. (1957, p. 101)

De ce point de vue, et dans le cadre de notre enquête sur les concepts métaphoriques en psychanalyse, difficile d'ignorer le concept jungien de l'*ombre*, qui s'inscrit dans une architecture théorique beaucoup

¹¹⁸ Nous pensons évidemment à l'art-thérapie. Un bel exemple clinique utilisant les images de l'obscurité et de la lumière est donné dans Moon, B. L. (2007). *The role of metaphor in art therapy. Theory, method, and experience*. Springfield : Charles C Thomas Publisher, LTD, p. 27. Et tout récemment au Québec, dans le dernier livre de l'art-thérapeute Anne-Marie Jobin (2020), *Les portes de la nuit*, aux Éditions de l'Homme. Un exemple édifiant de ce qui est possible d'accomplir en thérapie à partir des images de la nuit.

¹¹⁹ Il s'agirait de la première définition donnée par Jung à l'ombre dans *Neue Bahnen der Psychologie* (1912), selon Dehing (2007), p. 52.

plus vaste, englobant d'autres concepts connus comme l'inconscient collectif, les types psychologiques, les archétypes, l'individuation, l'imagination active, les complexes, la persona, etc. L'*ombre*, autour de laquelle nous allons nous concentrer, surtout dans son rapport à la créativité, équivaldrait à l'*inconscient personnel freudien* et aux *relations d'objet* du post-freudisme, avec des nuances, comme une importance moins grande accordée aux pulsions sexuelles (Dehing, 2007).

Jung aurait d'abord attribué à l'ombre un statut d'infériorité par rapport à la conscience, avant de la considérer comme un élément fondamental d'exploration de soi. Inspiré par le romantisme¹²⁰ (la dialectique des contraires, la « plénitude », la recherche d'unité), il reconnaît le statut positif de l'erreur comme source d'apprentissage et de développement. L'ombre représente donc quelque chose d'inavouable qu'il s'agit de reconnaître. Nier l'ombre en tant que partie constitutive de la nature humaine entraînerait une projection inconsciente et néfaste sur le monde.

René Caya, qui étudie les influences de l'alchimie sur la pensée de Jung, la définit comme suit :

[...] l'ombre correspond à des facultés ou potentialités sous-développées, archaïques, à des qualités ignorées par le sujet qui souffre de dévalorisation ou de sous-estimation personnelle. Par ailleurs, dans sa dimension collective, l'ombre représente la face obscure du genre humain, « la disposition structurelle innée de tout homme pour l'inférieur et l'obscur »¹²¹. Pour la mentalité occidentale, cette dimension collective de l'ombre la relie à la matière et à l'esprit chtonien, ce qui est largement attesté dans la philosophie alchimique, mais totalement exclu de la symbolique chrétienne¹²². (1996, p. 100)

¹²⁰ Nous ne détaillerons pas les influences décisives du romantisme sur la pensée de Jung, par souci de circonscrire notre propos, mais pour quiconque souhaite aller plus loin sur ce sujet, nous renvoyons le lectorat à la thèse de René Caya (1996) en philosophie, qui s'avère éclairante, notamment du point de vue de l'alchimie. Permettons-nous de citer un passage de son introduction, p. 7 : « La sympathie de Jung pour le Romantisme allemand est en effet bien connue : plus d'une fois il se réfère à l'œuvre du grand Goethe pour étayer sa théorie de l'individuation. Sa volonté d'inclure l'affectivité dans l'étude de la psyché humaine, comme l'ont fait avant lui les poètes et les philosophes du XVIII^e siècle, répond aux exigences de son âme : "Personne ne comprend ce que je veux dire, seul un poète pourrait commencer à comprendre", confiera Jung à Miguel Morreno en 1959, au moment où il a achevé son œuvre. »

¹²¹ L'auteur cite J. Jacobi, *La Psychologie de C.G. Jung*, p. 174.

¹²² Sauf que pour les Chrétiens, l'ombre est associée à l'enfer, et en ce sens, est connotée très négativement.

L'ombre incarne donc à la fois l'inconscient personnel et collectif, et revêt une « tonalité affective » au sein d'un « complexe » (Dehing, 2007, p. 52), du moins dans ses premiers écrits. Jung relie également l'ombre au corps¹²³ et à des comportements instinctuels, des fantaisies infantiles, ou toute forme de primitivité animale.

L'ombre fait aussi allusion à un clivage, une forme de « dissociabilité de la psyché » inspirée du *Faust* de Goethe (la « Spaltung », Dehing, 2007, p. 56), et qui pointe vers une conception des opposés que la tradition romantique avait déjà à cœur d'unifier. Jung s'inspirera donc de cette tradition romantique pour évoquer un être divisé par une Raison excessive qui fera de l'homme moderne un être névrosé, en ce sens qu'il lui serait impossible de voir la face cachée de sa raison (Dehing, 2007). Qu'il s'agisse d'un complexe ou d'un archétype, les avis d'experts divergent. Après avoir fait des recherches fouillées, Dehing en arrive à la conclusion « [...] que l'ombre n'est pas, ne saurait être un archétype ; c'est une figure, une configuration typique, composée de contenus le plus souvent clivés ou refoulés qui peuvent aisément être projetés. » (2007, p. 62). En revanche, pour Martine Sandor-Buthaud, l'ombre serait un archétype : « Dire que c'est un archétype, c'est dire que l'ombre fait partie de la psyché, que c'est une catégorie d'expérience qui fait partie intégrante de ce à quoi tout un chacun aura affaire d'une manière ou d'une autre dans sa vie. » (2004, p. 62).

Pour Chopra, Williamson et Ford (2014), « C'est notre côté sombre, les aspects réprimés et désavoués de notre personnalité, qui nous coupent de notre véritable moi. C'est pour cette raison qu'il faut explorer notre ombre pour y dévoiler et récupérer notre moi dans son entier, c'est-à-dire notre vraie nature. »¹²⁴ Dans ce passage, on reconnaît également l'influence du romantisme, qui, rappelons-le, célébrait avec ferveur et enthousiasme l'union profonde entre la Nature et l'Homme. Selon ces autrices, nous aurions tous et toutes une « vraie nature » cachée au plus profond de nous (d'où l'appellation « psychologie des profondeurs »). En fait, cette conception personnaliste fondée sur les essences, résonne comme une apologie solipsiste d'une nature « pure » et « bonne », sinon divisée, que nous ne partageons pas. Cela-dit, le caractère ésotérique de l'ouvrage que nous venons de citer témoigne du genre de réappropriation

¹²³ Plus précisément, Jung dit ceci : « Après tout, la chose essentielle n'est pas l'ombre, mais le corps qui produit l'ombre », dans C. G. Jung (1984). Les problèmes de la psychothérapie moderne. *La Guérison psychologique*, Genève, Georg et Cie SA, p. 30-60 (GW 16, § 145), cité par Dehing, 2007, p. 54.

¹²⁴ Cité par Francoys Lamothe sur <http://psychologiesdesprofondeurs.com/>

que l'œuvre de Jung a pu inspirer à travers le monde. À une certaine époque, beaucoup d'intellectuels ont d'ailleurs tourné le dos aux théories de Jung, les jugeant indignes d'appartenir à une science rigoureuse, en raison notamment des affinités de ce dernier avec l'alchimie, le spiritisme, les revenants, l'astrologie et les phénomènes paranormaux (Caya, 1996). Aujourd'hui, des auteurs relisent Jung avec un intérêt renouvelé et grandissant (en philosophie, citons Luc Beaubien, 2009, et René Caya, 1996, et en psychologie, citons François Vézina, 2001 et 2004). Nous aurions tort de réduire les travaux de Jung à ce genre d'affinités ou aux réappropriations ésotériques de la psychologie populaire. Le concept de l'ombre reste néanmoins une source d'inspiration incontournable pour peu que l'on s'intéresse aux images poétiques, aux symboles culturels du rêve et à la force créatrice de l'inconscient d'un point de vue intrapsychique. Nous en avons eu un bref aperçu avec les exemples cliniques de Touzé (2015), mais surtout d'Hinton (2008).

Dans son *Essai d'exploration de l'inconscient*, Jung insiste sur le fait que :

La découverte que l'inconscient n'est pas seulement le simple dépositaire de notre passé, mais aussi rempli de germes de situations psychiques et d'idées à venir, a déterminé la nouveauté de ma propre attitude à l'égard de la psychologie. [...] Mais il est de fait que, outre les souvenirs d'un passé lointain qui fut conscient, des idées neuves et créatrices peuvent aussi surgir de l'inconscient, idées qui n'ont jamais été conscientes précédemment. Elles naissent des profondeurs obscures de notre esprit comme un lotus et constituent une partie très importante de la psyché subliminale. (1964, p. 61-62 et 63)

Sur le plan de la réalité perceptive, il n'existe pas d'ombre sans lumière, pas plus qu'il n'existe d'ombre sans *présence* de quelque chose. L'ombre représente la surface projetée d'un objet éclairé. Elle colle à l'objet et se déforme selon le positionnement du soleil ou le déplacement des corps. L'ombre, on la pense vide, mais elle est pleine, pleine de tout ce qu'elle recouvre. C'est sa mouvance, sa déformation et son dynamisme qui nous intéresse, car comme le mentionne Sandor-Buthaud :

[...] l'ombre désigne en effet *un phénomène défini par sa dynamique* et non par son contenu ou sa forme, ces dernières variant au fur et à mesure du développement de l'individu – l'ombre prend des formes différentes selon l'histoire du sujet, l'état de son conscient,

l'organisation de son psychisme et le contexte dans lequel il évolue et auquel il se réfère – et de la collectivité. (2004, p. 62-63)

On peut dès lors jouer avec cette image plutôt que de la figer dans un concept. Chez les enfants, l'ombre suscite le jeu, mais aussi l'émerveillement, avec le théâtre d'ombres, qui souvent s'accompagne d'un récit. Ainsi, l'ombre inspire une activité et une imagination créatrice féconde. En somme, si l'ombre jungienne représente un ensemble de choses inavouables, elle symbolise aussi un formidable potentiel de création et de changement. Sans reconnaissance de l'ombre, pas de possibilité d'évolution psychique.

L'individuation (comme processus unificateur) est un thème central de la psychanalyse jungienne, et le conte de Peter Pan en est directement inspiré. En effet, en se détachant de son ombre, qui agit alors en dehors de son contrôle, le héros ne grandit pas. L'ombre symbolise alors le clivage inconscient qui l'empêche de devenir adulte. Chez Jung, inspiré par l'alchimie, l'individuation dépend donc de l'*intégration* de l'ombre à la conscience :

Jung retrouve dans l'alchimie les phases essentielles du processus d'individuation. Une première phase, l'intégration de l'ombre, correspond à la prise en charge des aspects obscurs que l'on porte en soi ; ces aspects obscurs consistent généralement en contenus refoulés, générateurs de symptômes névrotiques. Une seconde phase est la rencontre avec l'image du sexe opposé : l'anima, qui est la personnification féminine de l'inconscient de l'homme, et l'animus, qui est la personnification masculine de l'inconscient de la femme, doivent être clairement identifiés. Enfin, une troisième et dernière phase correspond à l'expérience du Soi. Tous ces archétypes doivent s'intégrer dans la conscience pour acquérir une pleine expansion. (Caya, 1996, p. 61)

Si Jung parle d'une *intégration* des pôles opposés de la psyché (comme l'*anima* et l'*animus*, par exemple), Dehing (2007), dans son analyse du concept d'ombre, serait plutôt en faveur d'un *dépassement* (une *transcendance*) des polarités. De même qu'il considère l'ombre comme « une conséquence immédiate de l'activité dissociative de la conscience discriminante » (Dehing, 2007, p. 76). Par « conscience discriminante », l'auteur entend ce qui tend à maintenir séparés les opposés. Il rattache cette conscience discriminante à la connaissance du bien et du mal dans le mythe d'Eden ; non pas au sens où Adam et Eve apprennent à différencier moralement le bien du mal, mais au sens où le couple se serait laissé duper par

le serpent, qui leur aurait fait miroiter qu'ils deviendraient omniscients, à l'image de Dieu. C'est donc le désir d'omniscience qui éloignerait l'homme de son « unité originelle avec la nature » (une idée probablement inspirée de Nietzsche)¹²⁵.

Enfin, l'auteur soutient une idée frappante : « On pourrait dire tout aussi bien que la lumière – c'est-à-dire : la conscience – est la toute première cause de l'ombre. » (Dehing, 2007, p. 54). En proposant que la conscience puisse générer de l'inconscient, et non l'inverse, à savoir que l'inconscient recouvrirait de son ombre la conscience éclairante, comme dans le freudisme, l'auteur propose un renversement théorique intéressant, qui remettrait en question la manière dont on se représente la conscience¹²⁶. La conscience devient donc un obscur objet de la psyché qui éclairerait et produirait de l'ombre en même temps. On pourrait ajouter que la conscience génère de l'ombre dès lors qu'elle s'aveugle de sa propre lumière, c'est-à-dire de son désir d'omniscience (un savoir absolu ou une raison qui nierait la dimension de l'irrationnel). D'un point de vue intrapsychique, cette idée peut nous aider à comprendre comment Bill, dans *EWS*, échoue à « intégrer » ou à « transcender » son ombre.

La psychanalyse freudienne, une science entre nuit et jour

Pour Christian David, la psychanalyse constitue une « entreprise géante d'exploration et de conquête de la part nocturne de l'homme » (2007, p. 11-12). Or, la plus grande découverte de la psychanalyse a été de reconnaître, au contraire, l'impossibilité de dissiper complètement cette « part nocturne ». Quoiqu'il en soit, cette « entreprise » serait mise « Au service de la Raison, car la découverte freudienne s'inscrit dans le droit fil de l'*Aufklärung*. » (David, 2007, p. 12). Si, pour David, il n'y a « Rien de commun entre la *Traumdeutung* et les *Hymnes à la Nuit* de Novalis. » (2007, p. 12), c'est parce que Freud s'est d'abord formé aux sciences naturelles. L'influence du romantisme sur le père de la psychanalyse est pourtant reconnue. L'histoire en témoigne, d'autant plus que la psychanalyse s'est développée vers la fin du XIX^e siècle, au terme d'une époque où les aliénistes avaient d'abord évoqué les péchés comme une source

¹²⁵ Jung aurait été inspiré par la lecture de Nietzsche et son utilisation de l'ombre, probablement en référence au texte *Le voyageur et son ombre*, où le philosophe attribue une valeur forte à l'inconscient, remettant en cause l'idée selon laquelle le libre-arbitre serait nécessairement lié à la conscience.

¹²⁶ Nous sommes loin de la conception biblique qui affirme que la lumière naît des ténèbres. Ici, ce sont plutôt les ténèbres qui naissent de la lumière.

d'aliénation mentale, avant de s'intéresser aux passions, avec l'impulsion du romantisme. Évelyne Pewzner souligne avec plus de précision l'esprit de cette époque :

L'intérêt pour l'individuel, le culte de l'irrationnel marquent toute une tradition de pensée qui s'est passionnée pour les aspects enfouis, intimes, de la vie émotionnelle. [...] Selon Alexander et Selesnick, on trouve chez Heinroth des notions qui annoncent certains concepts psychanalytiques : la notion de conflit intérieur, l'organisation en trois niveaux des processus psychologiques (Heinroth distinguait le niveau inférieur des forces instinctuelles, dont la fin est le plaisir, le niveau du moi, dont la principale caractéristique est la conscience de soi, enfin le niveau de conscience, *Gewissen*). (2002, p. 172)

Freud n'est donc vraisemblablement pas le premier à avoir parlé d'inconscient. Ce point de vue est partagé par Roxana Andrea Ghità, qui précise que « Schelling et les romantiques avaient parlé d'un "inconscient" (non pas appelé "unbewusst", mais "bewusstlos") qui signifie "tout ce qui chez l'homme n'est pas activité consciente et volontaire" ; cet inconscient n'est autre que la nature intériorisée. » (2004, p. 64). L'inconscient des romantiques unit l'homme et le cosmos dans un rapport infini, alors que l'inconscient freudien prend la forme d'un « réservoir » de contenus refoulés dans un « appareil psychique », du moins dans ses premiers travaux, lorsqu'il tente d'esquisser une psychologie scientifique¹²⁷. Une topique qui suggère l'existence d'un lieu invisible où des forces primaires seraient à l'œuvre. Le langage employé par Freud pour décrire sa métapsychologie, c'est-à-dire un ensemble de rapports dynamiques, topiques et économiques des processus psychologiques, se pare d'une conception « mécanique » et « hydraulique » directement issue des sciences naturelles (Thiboutot, 2004, p. 45).

Ghità s'appuie sur les études d'Odo Marquard (1987)¹²⁸ pour affirmer que la psychanalyse freudienne, avec sa théorie instinctuelle de la *libido*, participe d'un désenchantement : « Le désenchantement (*Entzauberung*) de la nature dans la psychanalyse équivaut au remplacement de la nature romantique par la nature instinct, mouvement entamé déjà par Schopenhauer et Nietzsche. » (2004, p. 60). La beauté et

¹²⁷ D'autres ouvrages plus tardifs comme *Au-delà du principe de plaisir* (1920) laissent plutôt sous-entendre que l'objet du désir (*das Ding*, « la chose ») n'est jamais complètement dans la lumière, c'est-à-dire définitivement atteignable et maîtrisable.

¹²⁸ En particulier le livre *Transzendentaler Idealismus. Romantische Naturphilosophie. Psychoanalyse*. Verlag für Philosophie Dinter, 1987.

la spiritualité cèdent donc le pas à des forces pulsionnelles « obscures et menaçantes » (Ghità, 2004, p. 62), « des créatures de la nuit »¹²⁹, que le Moi devrait maîtriser. Nous verrons que Gaston Bachelard se détachera de ce déterminisme réducteur pour se rapprocher d'une vision plus romantique de l'inconscient.

Rappelons qu'en Allemagne et à Vienne, la quête d'unité entre l'Âme et la Nature des romantiques favorise l'accueil de Mesmer et sa doctrine du fluide physique. Pour Pewzner, « Mesmer incarne les aspirations et les conditions d'une époque et d'une société déchirées entre le mystère de l'irrationnel et la clarté de la raison. » (2002, p. 174). Décrié pour le caractère ésotérique, spectaculaire et impudique de ses interventions, en particulier sur les femmes, ce ne sont plus les fluides magnétiques qui vont s'avérer guérisseurs, mais la parole. Une parole qui s'exprime de manière surprenante dans le somnambulisme, et que le marquis de Puységur va découvrir fortuitement auprès d'un certain Victor Race. Grâce à la lucidité accrue qui émerge de son état somnambulique, c'est toute la complexité de la vie psychique qui se révèle au-delà de la conscience, jusqu'à devenir une parole « vraie » dans le cadre d'une relation puissante entre un patient et son magnétiseur : « le discours tenu à l'état de veille n'est pas le seul à avoir du sens ; le discours somnambulique mérite d'être interprété. [...] Une véritable révolution psychique a eu lieu, dévoilant un monde nouveau, la face nocturne, cachée, du sujet. » (Pewzner, 2002, p. 185-186).

Cette révolution va conduire le professeur Charcot à pratiquer l'hypnose, pour découvrir que l'hystérie ne repose pas sur un substrat neurobiologique, mais sur une origine psychologique (Pewzner, 2002). C'est dans ce contexte précis, doublé d'un intérêt croissant pour les rêves (Maury et Saint-Denis) et la sexualité (Kraft-Ebing, Binet, Ellis), que Freud conçoit sa théorie de l'inconscient. D'une certaine façon, on pourrait dire que les idées de Freud atterrissent dans la nuit de l'homme, c'est-à-dire dans cet attrait pour la face cachée de l'existence. De plus, nous précise Pewzner, dans les années 1900, à Vienne, « l'individu est plus que jamais centré sur son être » (2002, p. 204). L'investigation du Moi est encouragée et l'autobiographie devient une mode. Si les travaux de Charcot attirent Freud, Pewzner (2002) nous rappelle, à juste titre, que ce dernier a exploré sa propre subjectivité comme personne. Ainsi, en devenant son propre sujet d'étude, Freud a fait passer le cas des patientes hystériques d'un *objet* d'étude (sous l'effet de l'hypnose et de la parole inconsciente) à un *sujet* d'étude, à travers la parole à l'état conscient. Ainsi pourrait-on en

¹²⁹ Ghità cite Odo Marquard, p. 62., *op. cit.*, p. 16.

conclure à une autre conversion majeure du regard dans le champ des sciences : un regard porté sur l'étranger en soi comme voie d'accès thérapeutique à un être en demande. Une démarche qui s'inscrit d'abord dans une volonté de faire de la psychanalyse une science rigoureuse, explicable, appliquée et généralisable, par l'instauration théorique d'un modèle énergétique certes, mais aussi et surtout, par la recherche du sens d'un symptôme à l'intérieur d'une relation. À partir de là, la psychanalyse deviendra une herméneutique (notamment avec *L'interprétation des rêves*, 1899), s'éloignant des connaissances naturalistes. Cette démarche interprétative constitue, pour Pewzner, un aspect absolument novateur des découvertes de Freud :

Dépositaire [...] d'un double héritage, rationaliste-scientifique d'une part, romantique de l'autre, Freud a tenté une synthèse posant une question centrale, celle de l'adéquation universelle et intemporelle d'un modèle scientifique, issu des conceptions physico-chimiques du XIX^e siècle, à l'étude et à l'interprétation de tous les phénomènes psychiques et/ou psychopathologiques. (2002, p. 206)

Ce double héritage ne s'exprime pas seulement à travers sa métapsychologie, mais également à travers l'espace de son cabinet de consultation à Vienne, dont Bernd Jager et Anthony Bourgeault en ont fait une description remarquable. En effet, ils s'attachent à nous montrer que la disposition du mobilier et la présence d'objets d'art témoignent d'un lieu de rencontre aux antipodes du laboratoire scientifique : « Le sens de la cure bascule d'une volonté de voir, d'un *savoir* scientifique et naturaliste, vers une poétique et une thérapeutique de la rencontre. » (2004, p. 12). Pour les auteurs, il s'agit d'un véritable « changement d'horizon thérapeutique et philosophique » (2004, p. 12) qui marque l'avènement de la psychothérapie. En permettant à une patiente de s'allonger sur le divan, l'analyste encourage la régression, les associations libres, la libération des fantasmes, tandis que lui est placé sur le côté ou derrière, en dehors du champ visuel de la patiente. C'est l'écoute de la parole qui occupe l'espace, et non plus le *voir* propre à la posture d'observation médicale du corps. Aujourd'hui, le divan rencontre deux chaises disposées en face-à-face, de telle sorte que le *voir* et l'*ouïr* se complètent. Ces changements de position corporelle reflètent une évolution importante de la psychothérapie, qui avec le temps, s'est peu à peu détachée de la psychanalyse orthodoxe.

Chose certaine, la théorie de l'inconscient freudien marque un changement profond dans la manière de concevoir l'homme. Face à la prétention qu'avait ce dernier de se penser en maître et possesseur de la nature, avec Freud, « le moi n'est [plus] maître dans sa propre maison »¹³⁰. En sa demeure réside un étranger. D'une certaine façon, ce n'est guère le versant diurne de l'être qui détermine les conduites humaines, mais le versant nocturne, qui échappe à la conscience censée éclairer le chemin de vie, dans la droite lignée des comportements jugés socialement acceptables. Si les théories freudiennes participent peut-être d'un certain désenchantement, ou d'une désillusion quant à la toute-puissance intellectuelle de l'homme, c'est avec « les yeux de la nuit »¹³¹, pourrait-on dire, que Freud ose s'aventurer au cœur d'un chaos informe de pulsions obscures, rappelant les ténèbres chrétiennes et le romantisme noir, alors que tout autour de l'analyste, c'est la lumière de l'*Aufklärung* qui continue de régner : les sciences du vivant et de la technologie industrielle prennent en effet un essor considérable au début du XX^e siècle. Des changements socio-culturels et scientifiques profonds vont faire naître une distinction fondamentale entre les sciences dites *humaines*, qui cherchent à *comprendre*, et les sciences dites *naturelles*, qui cherchent à *expliquer*. C'est dans cet entre-deux que Freud va d'ailleurs exprimer ses plus grandes angoisses vis-à-vis de la culture scientifique dominante, ses ambitions personnelles d'ériger un modèle scientifique recevable, et la constitution d'une herméneutique à visée thérapeutique, car les énoncés freudiens échappent aux critères poppériens de vérification scientifique habituelle.

Pewzner s'accorde donc à penser que « dans l'itinéraire freudien, c'est la *dualité* qui semble vraiment au cœur de sa réflexion, de la théorisation et même, vraisemblablement, des rapports personnels, [...] » (2002, p. 209). Un dualisme que l'auteur analyse à travers plusieurs points de vue, dont celui de la situation historique et culturelle de la capitale viennoise, marquée par l'esprit positiviste d'un côté, et l'explosion artistique de l'autre. La bourgeoisie et le patriarcat dominant la scène tout en imposant des conventions sociales étouffantes (et qui ne sont pas sans rappeler l'univers kubrickien d'*EWS* inspiré du roman de Schnitzler).

Ce dualisme, nous l'entrevoions comme un dualisme épistémologique entre une posture que l'on pourrait qualifier de « diurne », et une posture que l'on pourrait qualifier de « nocturne », inspirée de la

¹³⁰ Dans son *Introduction à la psychanalyse*, 1916-1917.

¹³¹ Une expression qui ne vient pas de nous, mais d'Alain Montandon, dans le titre de son livre.

dualité historique entre l'obscurité et la lumière (et que nous avons présentée au chapitre précédent). En effet, nous pensons que les images de la nuit et du jour pourraient correspondre à des visions particulières du monde dans le cadre d'une réflexion épistémologique. La posture *diurne* de la psychanalyse freudienne réfèrerait ainsi à l'héritage rationaliste et progressiste des Lumières, aux sciences naturelles visant la pulsion comme objet d'étude, et le modèle d'investigation de l'inconscient reposant sur une observation minutieuse du discours, des symptômes cliniques et des mouvements transférentiels. La posture *nocturne* réfèrerait, quant à elle, à cet attrait romantique pour l'obscurité de l'âme, ses vicissitudes, l'intimité des fantasmes, la rencontre, l'interprétation des rêves et la symbolique des productions psychiques. Ce que nous proposons ici, c'est une nouvelle manière de traduire deux postures épistémologiques, deux rapports différents au monde, à la manière dont Diane Poitras (2007 et 2014) a su le faire pour le cinéma (nous y reviendrons). Loin de nous l'idée de refaire le débat de la scientificité de la psychanalyse. Nous souhaitons simplement offrir un cadre de lecture différent.

La psychanalyse, une technique du nocturne ?

Si le dualisme ombre-lumière semble se loger dans la théorie psychanalytique, nous nous demandons si les techniques employées par Freud reflètent également un tel dualisme. Si l'inconscient se range incontestablement du côté de l'invisible, de l'« insu » et de l'obscur, la mise en œuvre thérapeutique déployée par Freud semble, à première vue, se situer sur un registre *diurne*, au sens où il s'agit d'aider le patient ou la patiente à prendre conscience des éléments refoulés. En effet, si le but de la psychanalyse consiste à *déchiffrer* le sens caché derrière les mots, les productions oniriques, les lapsus et les actes manqués, dans l'espoir d'élaborer un conflit intrapsychique, sommes-nous finalement proches d'un esprit d'élucidation ? Après tout, la prise de conscience n'est-elle pas considérée en soi comme un éclaircissement ?

Pourtant, il serait précipité d'en conclure que l'entreprise de guérison psychanalytique en est une qui soit *diurne*, si l'on se réfère à Joëlle Strauser, qui précise que « L'analyste ne se soucie pas tant de la recherche de cette "extension de la conscience" qui intéresse le philosophe parce qu'il travaille avec et par l'inconscient plus qu'il ne cherche à traduire le texte opaque de l'inconscient en texte clair et conscient. » (2011, p. 5).

Cette nuance est intéressante, car elle nous permet de réfléchir à un possible a priori au sujet de la psychanalyse. Alors, s'il ne s'agit nullement d'élargir le champ de conscience du patient afin qu'il puisse voir clair en son obscurité émergente, que signifie véritablement travailler « avec et par l'inconscient » du point de vue de la psychanalyse ?

Selon nous, toute entreprise thérapeutique vise, d'une façon ou d'une autre, une mise en lumière, un éclaircissement, une sortie de l'obscurité souffrante par la parole, une symbolisation de l'expérience vécue. Le langage psychanalytique se pare du champ lexical de la lumière pour désigner la guérison, comme nous l'avons vu. Sur le plan de la finalité thérapeutique, en tout cas, nous serions d'emblée saisis d'une volonté d'« enlumination » de l'expérience du sujet, si l'on peut dire. En revanche, la manière de parvenir à cette « guérison » par la conscientisation de soi, ne relève-t-elle pas d'un itinéraire nocturne, sans pour autant être obscur¹³², comme le suggère Hinton (2008) ? Un itinéraire semblable aux pérégrinations nocturnes de Bill, qui s'engouffre dans la nuit de Manhattan sans destination précise ? Un itinéraire cher aux romantiques devant renoncer à leur vue pour opérer une conversion du regard dans la nuit mystique ? Sur le plan de la technique psychanalytique, c'est en tout cas une des conclusions à laquelle semble parvenir le philosophe Paul Ricoeur (1969), et qui nous inspire une réflexion plus large sur les aspects diurnes et nocturnes en psychothérapie contemporaine.

Dans son ouvrage *Le conflit des interprétations* (1969), Ricoeur interroge l'herméneutique psychanalytique au regard de l'herméneutique philosophique et d'autres formes d'interprétations (des textes, de la culture, de l'agir, des symboles, etc.). En s'intéressant à la mixité du discours psychanalytique, il se demande en quoi consiste cette prétendue science du déchiffrement, dans la mire des philosophes du soupçon (comme Nietzsche et Marx), qui présagent une fausseté de la conscience, qu'il s'agirait de désillusionner, sans pour autant rendre pleinement consciente d'elle-même. Dans la section intitulée « Technique et non-technique dans l'interprétation », Ricoeur se demande précisément, inspiré par une remarque d'Enrico Castelli (organisateur d'une série de colloques tenus à Rome dans les années soixante), « en quel sens la psychanalyse est-elle une technique du nocturne ? » (1969, p. 177). Malheureusement,

¹³² L'histoire de l'évolution de la psychanalyse nous montre que cet itinéraire de guérison a déjà été qualifié d'« obscur » par certains dissidents de la psychanalyse classique, comme en témoigne par exemple la parution de l'ouvrage *Le livre noir de la psychanalyse*, en 2005, mais bien d'autres, comme *Les patients de Freud : destins, Le crépuscule d'une idole, Les illusions de la psychanalyse, Mensonges freudiens : histoire d'une désinformation séculaire*, etc.

le philosophe ne reprend pas la définition initiale donnée par Castelli et ce qu'il entend exactement par le qualificatif « nocturne ». Cependant, la question nous semble pertinente dans le cadre de nos recherches sur la psychologie du nocturne.

Au premier plan, il avance que la manœuvre thérapeutique, fondée sur un métier qui nécessite un apprentissage, consiste en un *travail* de déchiffrement des productions psychiques par l'analyste, et un « travail de prise de conscience » du côté de l'analysé, révélant en cela « le psychisme tout entier comme un travail » (Ricœur, 1969, p. 178). Et tout *travail* présuppose un investissement d'énergie et une manière de procéder. En reprenant le vocabulaire de Freud, il évoque, dans le travail de l'analyste, une « lutte contre les résistances » du patient, suscitant une intellection propre à l'art d'interpréter. Pour Ricœur (1969), cette intellection ne devrait en rien servir le narcissisme du thérapeute, qui prétendrait livrer une interprétation exacte, et pour ainsi dire, « lumineuse ». Nous l'avons déjà mentionné, Freud mettait lui-même les apprentis-analystes en garde contre les pièges d'un contre-transfert dont ils n'auraient pas pris personnellement la mesure. Pour Ricœur (1969), cette disposition à privilégier la compréhension intellectuelle dans l'art d'interpréter un contenu relèverait de la *technè*. Ainsi se rapproche-t-on d'une volonté de *savoir* et de *tout voir* dans un esprit de conquête visant à surmonter des obstacles. Autant dire un espace où règnerait une pleine lumière neutralisante, si l'on entend par là une clarté qui ne tolérerait aucune ombre¹³³, recouvrant toute possibilité d'apparition même d'une ombre. Christian David, très critique d'une certaine appropriation hâtive et excessive de l'interprétation, formule les choses ainsi :

Mais indépendamment des excès où tombent certains courants de pensée, certaines pratiques, je crois que la tendance à élargir les limites de l'interprétable, inhérente à l'esprit de recherche et d'efficacité de tout véritable analyste, peut conduire, si l'on n'y prend garde à des constructions factices, à des interventions artificielles, infructueuses et inopérantes, sinon néfastes. Trop d'interprétation tue l'interprétation. Trop de lumière aveugle ou éblouit. Trop de jour ne laisse pas de place à la nécessaire nuit. (2007, p. 14-15)

En reprenant la métaphore de la lumière, Touzé exprime un point de vue similaire en ce qui concerne l'expérience transférentielle :

¹³³ L'ombre est ici entendue comme ce qui viendrait empêcher l'accès à une pleine possession de ses moyens.

Dans toute psychanalyse on peut assister à cette lutte entre le désir d'y voir plus clair et la peur qui pousse à tenir loin de la lumière du conscient tous les souvenirs douloureux, toutes les représentations ressenties comme dangereuses, en particulier celles qui blesseraient notre amour-propre ou qui éveilleraient des colères trop violentes... C'est dire que la psychanalyse doit avancer petit à petit sans rien brusquer. L'analyste doit respecter les « défenses » qui protègent le sujet contre l'irruption d'émotions ou de pulsions trop violentes. (2015, p. 57)

Plus loin dans le texte, Ricœur précise une chose importante : « c'est un travail et non un regard ; un travail de rencontre face-à-face » (1969, p. 180). Autrement dit, il s'agirait d'une confrontation, qui là encore, réfère à la nécessité de mobiliser une certaine énergie contre la tentation de refouler des contenus inadmissibles. D'où cette présupposition freudienne d'une conscience mensongère qui serait sous la domination d'éléments refoulés et qui, même dans la doublure du rêve, réapparaissent déguisés par des mécanismes de condensation, de déplacement ou de distorsion. Une « économie du devenir conscient » (Ricœur, 1969, p. 180) qui requiert une patience à toute épreuve pour l'analyste et que le philosophe distingue de la phénoménologie du dialogue et de l'intersubjectivité.

Tout un « travail de méconnaissance » serait à l'œuvre pour Ricœur (1969), au sens de méconnaître une signification initiale et perdue, qui serait à rechercher dans le passé et les souvenirs de l'analysé. « C'est la technique par laquelle le désir se rend méconnaissable », conclut Ricœur (1969, p. 184). Peut-on alors en conclure à une technique du nocturne qui chercherait à travailler *avec* et *par* le nocturne contre une manœuvre de dissimulation propre à la conscience ? Nous pensons que la question mérite de nouveau d'être posée en ce qui concerne la psychothérapie. Si par « nocturne » le philosophe suppose un phénomène de dissimulation, on peut comparer le refoulement à un acte d'« ennuitement ». Pourrait-on alors imaginer une « technique d'ennuitement » qui révélerait le refoulement lui-même, la nuit elle-même sans la dissiper ? Une technique du nocturne applicable à un phénomène du nocturne ? Une technique de même nature que la nature du phénomène ? Pourtant, il nous semble que la méthode d'investigation freudienne, qui consiste à déjouer le refoulement, s'apparente davantage à une technique assumée d'éclairement, précisément parce qu'il s'agit de faire apparaître un élément caché de la conscience ou une entreprise de dissimulation propre à l'autocensure. Une « technique d'ennuitement » ne serait-elle pas, en soi et au fond, une contradiction ? Elle le serait dans la mesure où nous chercherions

à dissocier le monde de la *technè*, propre au jour, du monde de la poésie romantique ou de la rêverie, plus proche de la nuit. Alors, peut-on réellement qualifier la praxis psychanalytique de « technique du nocturne » ?

À vrai dire, si on suit la pensée de Ricœur, celui-ci considère la technique psychanalytique comme une « non-technique », voire une « anti-technique », ou à tout le moins, comme une technique à part, dans la mesure où son aspiration à rechercher le sens dans la parole (une « technique de la vérité », 1969, p. 185) irait à l'encontre d'un projet de domination de la nature. Il insiste à plusieurs reprises pour dire qu'elle se situe néanmoins en porte-à-faux avec une méthode à visée *adaptive* (il cite le behaviorisme, en l'occurrence), car toute technique visant l'adaptation de l'individu à la société recèle, pour le philosophe, une posture de domination de la nature. Pour lui, la psychanalyse se place donc sur un tout autre registre que les autres techniques psychothérapeutiques, parce qu'elle est recherche de sens et désir de comprendre de sujet à sujet. C'est sans doute pour cette raison que dans le titre de sa section, le philosophe désigne la psychanalyse comme une technique appartenant au nocturne. Ce n'est pas une technique issue d'un esprit de domination de la nature. Ce parti pris se confirme dans la section suivante, qu'il intitule « La psychanalyse comme iconoclasme de l'intime » :

Nous sommes donc en face d'une étrange technique, dit-il ; c'est une technique, par son caractère de travail et par son commerce avec les énergies et les mécanismes afférents à l'économie du désir. Mais c'est une technique hors pair, en ce qu'elle n'atteint et ne manie les énergies qu'à travers des effets de sens, ce que Freud appelle les "rejetons" des représentants de pulsion. Jamais l'analyste ne manie directement des forces, mais toujours indirectement dans le jeu du sens, du double-sens, du sens substitué, déplacé, transposé. Économie du désir, oui ; mais à travers la sémantique du désir. Énergétique, oui ; mais à travers une herméneutique. C'est dans et par les effets de sens que le psychisme travaille. (Ricœur, 1969, p. 187)

Si la psychanalyse freudienne dispose effectivement d'une « volonté expresse de mettre entre parenthèses la question de l'adaptation » (Ricœur, 1969, p. 187), alors pourrait-on s'entendre avec Ricœur pour conclure que la recherche de sens se situe effectivement du côté de la nuit, d'une « nuit nécessaire », pour reprendre l'expression déjà citée de Christian David (2007). La seule réalité qui compte, n'est pas celle qui entoure la personne qui consulte et à laquelle elle devrait s'adapter, c'est le « sens vrai

que le patient doit atteindre à travers l'obscur dédale du fantasme. » (Ricœur, 1969, p. 188) dans un jeu de montré-caché ; ce que l'horizon de la nuit kubrickienne préfigure, en somme.

Ricœur apporte également une nuance des plus éclairantes entre « désenchantement » et « désillusion » dans ce même texte. Si la démythisation de Castelli s'apparente à une forme de désenchantement due à la domination de la nature par la technique, la psychanalyse consisterait plutôt en une désillusion à l'égard de la toute-puissance liée à la satisfaction immédiate, qui au fond, obstrue le vrai désir. Cette idée est d'ailleurs partagée par Ghità (2004). C'est tout le problème qui se pose à Bill, qui pense pouvoir disposer de soi et des autres sans chercher à s'abandonner « dans les détours du désir » (Ricœur, 1969, p. 189). Il cherche (au départ) à satisfaire sa pulsion scopique dans un esprit de vengeance, et donc de domination et de reprise du pouvoir après avoir été blessé par l'aveu d'Alice. C'est ici que l'illusion opère. Et cette illusion l'éloigne en même temps qu'elle le confronte à son vrai désir. L'analyste a donc pour tâche de questionner son désir au-delà du principe de plaisir. Non au sens de déchiffrer une signification qui serait dissimulée derrière la parole énoncée, mais plutôt au sens de faire apparaître la nuit elle-même dans le récit. Cette démarche s'apparente donc davantage à un égarement, où la raison s'efface au profit de la capacité de désirer, d'aimer et de rêver.

Autrement dit, il s'agirait de faire apparaître l'obscurité inhérente à l'être, plutôt que de vouloir faire la lumière sur son obscurité, ce qui d'emblée aurait pour effet de supprimer l'obscurité avant même de se laisser entrevoir (comme dans le récit d'Hinton sur le trou noir) ; ce qui dans les faits se traduirait par une reconnaissance mutuelle de l'inconnaissable, de l'insaisissable et de l'indéchiffrable. Si quelqu'un redoute de se mettre à nu, il est une chose que de voir la nudité et une autre que de reconnaître le dénuement. Et si l'itinéraire thérapeutique consistait à reconnaître l'obscurité d'abord ?

L'aube représente certes un espoir de continuité, et nous ne sommes pas en train de dire qu'il s'agirait de ne pas en sortir, de cette obscurité, au contraire. Ce que nous disons, c'est que toute guérison psychique nécessite probablement un détour risqué, mais nécessaire, par l'obscurité. Le retour à soi passe donc, selon nous, et dans une perspective ricœurienne plus tardive, par une succession de détours. C'est probablement ce que Ricœur essaye de dire lorsqu'il évoque « les effets de sens » (1969, p. 186), comme ce qui peut se révéler, au fond, thérapeutique. Ce n'est donc pas tant le sens que l'on donne à tel ou tel

mot, que l'effet que la recherche de sens provoque sur le patient au moment où il raconte quelque chose à propos de lui-même, dans une sorte de « distanciation narrative », pour reprendre la notion de Ricoeur (2013). Et cette recherche, en soi, a quelque chose de nocturne dans la mesure où son itinéraire n'est pas connu d'avance.

L'association libre, la mise entre parenthèses du jugement, la technique du rêve éveillé, l'acceptation des émotions émergentes, la rêverie, et l'exploration d'images créatrices et instauratrices de sens, qui nécessitent de se laisser aller vers un territoire inconnu, correspondent selon nous à des expériences sensibles que nous pourrions qualifier de « mises à disposition nocturne », au lieu d'envisager la lumière comme seule condition de l'apparaître. On invite l'étranger (ou l'ombre) à se manifester, au lieu de le redouter, ce que Bill ne parvient pas à faire. Cette mise à disposition thérapeutique suppose d'entrevoir l'imaginaire comme une ressource potentiellement féconde, quand elle n'agit pas comme un obstacle, un enfermement¹³⁴, ou comme une « imitatio », au sens de la copie d'une perception préalable comme dans la tradition classique de Platon et de Hume (Jager, 1987). Dans la troisième partie de cette thèse, nous verrons que les obsessions imagées de l'infidélité sexuelle de Bill agissent justement comme un enfermement imaginaire.

4.1.2 Anthropologie imaginaire du jour et de la nuit

« Ainsi l'aube de toute création de l'esprit humain, tant théorique que pratique, est gouvernée par la fonction fantastique. »

Gilbert Durand (1960/2020, p. 427)

Dans son mémoire *L'érosion de la nuit et le nocturne dans l'œuvre de Wong Kar-Wai* (2007), Diane Poitras étudie le rapport que le cinéma de Wong Kar-Wai entretient avec la nuit. L'autrice cherche notamment à comprendre comment la « fonction fantastique » participe de notre rapport au monde nocturne, grâce aux travaux de Gilbert Durand et de son ouvrage-phare, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960). Elle interroge également le rôle spécifique de l'œuvre d'art dans la révélation de ce rapport

¹³⁴ On peut aussi s'enfermer dans nos images, auquel cas elles deviennent elles-mêmes partie du problème, comme dans l'imaginaire mélancolique de la chute, l'imaginaire maniaque de l'ascension, etc.

imaginaire au monde nocturne, en se basant cette fois sur *L'origine de l'œuvre d'art* (1935), de Martin Heidegger. Comme notre recherche prend appui sur un film, nous pensons que cette articulation théorique se prête à une lecture de la nuit kubrickienne, ainsi qu'à l'établissement d'une psychologie du nocturne, dont l'imagination, comme processus d'élaboration psychique des images, constitue une part importante.

Les travaux de Gilbert Durand s'inscrivent également dans la mouvance intellectuelle qui débat de l'interprétation des mythes au début des années 60 (avec Claude Lévi-Strauss et Paul Ricoeur). Grand disciple de Bachelard¹³⁵ (depuis ses recherches initiées dans « La psychanalyse du feu »), son entreprise interdisciplinaire consiste à revaloriser les images en établissant des schèmes structuraux dans l'imaginaire anthropologique (sur des bases biologiques, psychologiques et culturelles). Son apport théorique fut considérable et représente encore aujourd'hui une grande source d'inspiration et de réflexion pour l'étude des configurations d'images, de mythes et de symboles, au-delà des frontières occidentales.

Grand critique du réductionnisme rationaliste et de la civilisation technicienne de l'Occident héritée de *Aufklärung* et de la pensée cartésienne, telle que nous l'avons décrite au chapitre précédant, Durand (1960/2020) postule que notre imagination constitue l'origine même de nos pensées quotidiennes et de nos réflexions les plus élaborées, confortant le soupçon nietzschéen envers une raison supposée autonome. Ainsi, l'auteur renforce l'idée selon laquelle il existerait une activité fantastique au cœur de toute forme de connaissance. « Car si l'imaginaire est antérieur à la raison, il n'est pas pour autant une forme primitive ou moins élaborée de l'intelligence. Et la raison n'est pas non plus le résultat d'une maturation de l'imaginaire. » (Poitras, 2007, p. 15).

Dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960/2020), Durand postule que l'imagination se construit à partir de nos perceptions sensibles et de notre champ culturel (il parle de réflexes sensori-moteurs, de pulsions et d'« impératifs biopsychiques », p. 407). Les grandes figures de l'imaginaire se construiraient dans une sorte de négociation perpétuelle entre le corps et le monde. De manière

¹³⁵ La thèse de Durand a été dirigée par Bachelard.

complexe, « L'auteur les ordonne en une taxinomie basée sur trois gestes réflexologiques primitifs et fondateurs : la position verticale, la descente digestive, les gestes rythmiques. Ces trois pulsions conditionnent et structurent la fonction imageante de l'être humain. » (Poitras, 2007, p. 14). Par exemple, à la position verticale correspondent des images ascensionnelles d'armes, de feu, d'azur, de chef, d'œil, etc. À la descente digestive correspondent des images de caverne, de lait, d'eau, de chaleur, d'intimité, dont fait partie la nuit. Enfin, aux gestes rythmiques correspondent les cycles saisonniers, la fécondité, l'acte sexuel et la germination. Ce sont là quelques exemples qui témoignent d'une imagination matérielle qui rappelle le dynamisme des images bachelardiennes. La classification de Durand (1960/1992), bien que souple, est extrêmement dense. Dans le cadre limité de cette étude, retenons surtout les deux grandes structures imaginaires principales que sont « le Régime diurne » et « le Régime nocturne » de l'imaginaire. Pour Durand (1960/2020), le cycle jour-nuit serait constitutif de notre imaginaire. Ces deux grandes catégories structurales regroupent des modes de pensée, des images et une temporalité permettant de faire ressortir des rapports d'ambivalence, d'opposition, de complémentarité et d'inversion pour un ensemble de valeurs symboliques.

Le Régime¹³⁶ diurne de l'imaginaire

« Le Régime diurne, nous dit Poitras, est celui de l'antithèse, de l'abstraction, de la vision rationnelle qui sépare, distingue et ordonne. » (2007, p. 16). Nous devinons ici l'héritage culturel que nous avons présenté au troisième chapitre, faisant dire à Durand, dans une note en bas de page, que « Par Descartes et par Platon, le régime diurne est devenu la mentalité pilote de l'Occident » (1960/2020, p. 158). Poitras (2007) n'hésite pas à invoquer les peintres de la Renaissance comme référence culturelle appartenant au régime diurne, en raison de l'importance accordée à la perspective euclidienne, comme nous l'avons déjà mentionné. Le mode de pensée en lien avec ce régime diurne serait analytique, puisqu'il détaille et sépare les choses en unités distinctes (une conscience discriminante).

¹³⁶ La majuscule est utilisée par Gilbert Durand.

Ajoutons que « La dominante de ce régime est posturale : le redressement vertical y est associé à l'élévation morale. », précise Poitras (2007, p. 16). En découlent par exemple des images de lumière, comme le feu, la clarté et le soleil. Y sont aussi associées :

Les images du héros solaire, de l'ascension et du temps linéaire qui représentent les valeurs positives du régime diurne, y sont toutefois mises en tension avec leurs contrepoints négatifs que sont la fuite anxiogène du temps, le risque de chute et la mort inéluctable. Les symboles de la lumière et du soleil, de l'œil et du verbe contribuent aussi à un effort de transcendance. (Poitras, 2007, p. 16)

Cet « effort de transcendance » n'est pas sans rappeler la fonction transcendante de Jung, reprise par Dehing (2007). À partir de là pouvons-nous concevoir une « psychologie diurne », dont l'imaginaire serait empreint de ce dynamisme ascensionnel et favoriserait un état de vitalité psychique. Le film *EWS* regorge, selon nous, d'images de lumière reflétant ce type de disposition psychologique, tout comme les mécanismes de défense à l'œuvre dans ce régime diurne. Nous pensons par exemple à l'intellectualisation, à la rationalisation et à la compartimentation, mais aussi aux idées fixes, aux pensées obsessionnelles et à la psychorigidité, comme autant d'états diurnes possibles. Toute une phénoménologie de la psychologie diurne serait à déployer, selon nous, à travers le film *EWS*, mais aussi à travers d'autres œuvres cinématographiques.

Un autre auteur du nom de Frédéric Neyrat définit, dans un article où il étudie différents imaginaires à l'œuvre dans le cinéma, « l'imagination diurne » comme suit :

[...] production reproductrice, qui décalque approximativement la réalité. L'imagination diurne relève de l'espace de la représentation, du symbolique et de la conscience, elle sert parfaitement les fictions du capital, qui savent y infiltrer leurs normes et produire leur exfiltration formatrice de réalité. (2012, p. 139)

Ce passage résonne comme une critique envers un cinéma de masse qui cultiverait une imagination reproductrice et réductrice. Pour Neyrat (2012), l'imagination diurne serait donc activée par des normes

relatives à la productivité marchande pour une culture de masse. Ce propos est digne d'intérêt, et mériterait des investigations plus poussées¹³⁷.

Le Régime nocturne de l'imaginaire

Le Régime nocturne constitue l'autre grande structure de l'imaginaire de Durand (1960). Un équivalent du régime diurne dont le rôle serait d'« euphémiser » les figures de l'imaginaire, pour reprendre l'expression de Durand (1960/2020)¹³⁸. Sur le plan cognitif, cette pensée tendrait à produire des synthèses, à favoriser la convergence des idées entre elles et la démultiplication des images. Sur le plan postural, ce régime nocturne inspirerait la chute ou la descente vers les profondeurs. Le temps serait perçu de manière cyclique et les images se rapporteraient à la fécondité, à la création, au recueillement, à l'intimité, au secret ou encore, à la cachette. L'ombre ferait partie intégrante de ce régime. Quant à la nuit, elle ne serait pas considérée comme un univers hostile, au contraire, nous dit Poitras, en écho à la pensée jungienne :

Elle est annonciatrice d'un nouveau jour. Elle participe même de son avènement puisqu'elle s'inscrit dans un cycle. « Non seulement la nuit succède au jour, mais encore et surtout, aux ténèbres néfastes. »¹³⁹. Les ténèbres sont éternelles, la nuit est cyclique. Adoucie dans le Régime nocturne, la noirceur porte en elle le temps des germinations et des créations. (2007, p. 17)

Sans entrer dans les détails, notons que Durand (1960) associe également ces deux régimes aux collectivités et aux grands mouvements culturels de l'histoire. Pour l'auteur, il n'est donc pas étonnant de voir le romantisme surgir à la fin du siècle des Lumières, un régime en attirant un autre (Poitras, 2007). Ces deux approches du réel entreraient continuellement en tension. En effet, selon les valeurs imaginaires propres à chacun de ces deux régimes imaginaires, les tensions peuvent varier. Prenons l'exemple du feu.

¹³⁷ Par exemple, dans le cadre d'une autre étude, on pourrait se demander si l'œuvre de Kubrick, qui touche un grand nombre de cinéphiles, inspire un imaginaire diurne ou nocturne.

¹³⁸ Durand écrit ceci en introduction de son deuxième livre sur le Régime nocturne de l'image : « Au régime héroïque de l'antithèse va succéder le régime plénier de l'euphémisme. » (p. 198)

¹³⁹ Diane Poitras cite Durand, 1960/1992, p. 220.

Son ambivalence réside dans le fait qu'il puisse tout réduire en cendres, mais aussi nous protéger quand il s'agit de se réchauffer. D'après notre expérience sensible des flammes, le feu peut prendre la valeur d'une destruction potentielle ou d'une puissance de survie. Sur le *plan de la pensée*, on peut concevoir le feu comme un pur phénomène de combustion, peu importe sa capacité de détruire ou de protéger (régime diurne), ou comme un élément inspirant un feu de foyer réconfortant (régime nocturne). Sur le *plan de l'imaginaire archétypal*, le feu évoque tout ce que nous avons esquissé au premier chapitre, soit les origines de la socialisation et de l'intimité (les récits nocturnes, les peintures rupestres), les rituels de danse autour du feu, la projection des ombres mouvantes sur la paroi d'une caverne, l'incarnation des esprits ou des dieux, la connaissance dans la mythologie grecque, la mort au bûcher à l'époque médiévale, l'ardent désir amoureux, etc. Sur le *plan postural*, toutes ces images de flammes évoquent la verticalité, associée au régime diurne. Sur le *plan rythmique*, la flamme s'inscrit dans une durée, puisqu'elle se consume, s'éteint et se rallume. Elle nécessite un soin particulier : « La mèche d'un soir n'est pas tout à fait la mèche d'hier », nous dit Bachelard (1961/2005, p. 91). Beaucoup de combinaisons sont possibles d'après le système structural et classificatoire de Durand (1960).

Pour Frédéric Neyrat, l'imaginaire nocturne « [...] génère un flux d'images apparaissant sur l'écran de la *psychè* sans que la conscience n'en décide. La représentation est ici mouvante, elle est en prise avec un principe de "nuit" qui la défait sans cesse, la replongeant dans un espace sans image. » (2012, p. 139). À noter que cette définition s'inscrit dans la droite lignée de la *philosophie du nocturne*, que nous verrons plus loin, avec Hegel, et qui désigne « la nuit du monde » comme un non-lieu, un « non-étant » ou un « non-symbole » (Neyrat, 2012, p. 139), c'est-à-dire une forme de négation ou d'informaté.

Pour autant, cette *nuit du monde* ne serait pas celle de l'inconscient freudien, pas plus que celle d'Hegel, car peuplées d'images effroyables empruntées au « monde de la nuit » (Neyrat, 2012, p. 139). L'imaginaire nocturne dont Neyrat (2012) parle ressemblerait plutôt à une *nuit de l'imaginaire* proche de la nuit existentielle de Lévinas et de Blanchot (que nous verrons également plus loin). Ce qui est intéressant à retenir ici, c'est que cet imaginaire nocturne suppose une sorte de dessaisissement du Moi, rappelant le phénomène de « désubjectivation ». Rien à voir donc avec l'inconscient du refoulement de tout à l'heure, mais plutôt un « in-conscient » existentiel, un « non-pouvoir », un « accès originairement barré » (Neyrat, 2012, p. 140).

Le régime crépusculaire de l'imaginaire

« Il semble qu'il y ait en nous des coins sombres qui ne tolèrent qu'une lumière vacillante. »
Gaston Bachelard (1961/2005, p. 6)

À présent, nous allons nous attarder à la phénoménologie poétique du clair-obscur bachelardien pour montrer en quoi la *rêverie* peut devenir un espace crépusculaire à part entière, mis à part le régime nocturne et le régime diurne de l'imaginaire de Durand (1960/1992). Pour cela, nous nous baserons principalement sur la poétique de la « petite lumière » dans *La flamme d'une chandelle* (1961/2005), le dernier livre de Bachelard.

Bachelard considère la flamme comme « un des plus grands *opérateurs d'images*. » (1961/2005, p. 1). Elle « exprime la vie », accorde un « supplément d'animation » au verbe, et surtout, « nous force à regarder [...] en première fois » (Bachelard, 1961/2005, p. 1 et 3). La flamme inspire donc un regard dépouillé de tout savoir préétabli. On pourrait dire qu'elle éveille un regard *sensible* et *naïf*, au sens positif du terme. Par conséquent, « Le verbe *enflammer* doit alors entrer dans le vocabulaire du psychologue. », nous dit Bachelard (1961/2005, p. 2). Comme nous l'avons vu avec Gilbert Durand (1960/1992), la flamme est une image gouvernée par le régime diurne de la pensée, du fait de sa verticalité. En effet, devant la flamme, « le psychisme lui-même s'agrandit, s'élève » et inspire le rêveur de « brûler haut [...] Pour atteindre cette "hauteur psychique", [...] » (Bachelard, 1961/2005, p. 4). L'image de la flamme traduit donc quelque chose de vitalisant.

Plus loin, Bachelard évoque un autre rapport à la flamme : « Les rêveries de la petite lumière nous ramèneront au réduit de la familiarité. » (1961/2005, p. 6). Et « Il y a intérêt [là encore], pour un psychologue, à retrouver tous les chemins de la familiarité la plus ancienne. » (Bachelard, 1961/2005, p. 6). La flamme ouvre un monde passé, un monde relié au souvenir primitif de la caverne, du foyer ou du cocon, ou bien encore des ruelles citadines autrefois éclairées par les lampes à gaz. Ainsi pourrait-on imaginer un mouvement d'*enlumination* qui privilégierait l'image d'une lumière de chandelle ou d'une veilleuse nocturne pour distiller un peu de calme et de réconfort.

Image faite d'ambivalence, Bachelard évoque une autre qualité de la flamme, qui est d'être fragile et « vacillante » (1961/2005, p. 6). En effet, un simple coup de vent peut la rompre. Il dira aussi que « [...] la faible lumière [...] lutte contre les ténèbres » (Bachelard, 1961/2005, p. 6), rappelant ce vieux combat entre la lumière divine protectrice et l'obscurité ténébreuse. À ce propos, souvenons-nous de cette époque d'avant l'apparition de l'électricité, et ce récit de Max Milner (2005) à propos d'un conflit conjugal déclenché par le manque de lumière, car il empêchait monsieur de se consacrer à son ouvrage à la nuit tombée. Ce manque de lumière provoquait un dérangement quotidien, faisant naître en lui les frustrations les plus vives. Ainsi se mettait-il à crier après sa femme de remplacer les bougies à la hâte et d'empêcher que le vent ne pénètre dans la maison. Afin de garantir un minimum d'éclairage pour préserver la visibilité, l'homme lutte contre les forces naturelles du dehors. Un combat quotidien pour prolonger, à travers l'imitation de la lumière naturelle, la productivité diurne. Cet exemple nous montre comment il est possible d'explorer une situation ordinaire de la vie quotidienne à partir de cette métaphore de « lutte contre les ténèbres ». Si nous nous sentons affaibli, « le cœur sensible » (Bachelard, 1961/2005, p. 6), nous serons comme cette flamme, vacillante, et luttant de toutes nos forces contre les angoisses pénétrantes de la nuit noire.

Bachelard insiste sur le fait que les « rêveries de la *petite lumière* [...] ont un sens, [et même...] une fonction. » (1961/2005, p. 6-7). Ainsi s'adresse-t-il à nouveau aux psychologues pour les inviter à se doter des images de la « petite lumière », et ce, dans une intention bien précise, qui est de provoquer « l'être rêveur », et non le « sentiment d'énigme » (Bachelard, 1961/2005, p. 7). Distinction des plus pertinentes pour un poète qui se méfia grandement des tendances rationalisantes à ce stade ultime de sa vie. Cette distinction est d'autant plus précieuse qu'elle peut nous amener à interroger cette alternance perpétuelle entre le *sentiment de rêve* et le *sentiment d'énigme* dans *EWS*.

Reprenons un passage édifiant de *La flamme d'une chandelle* :

[Les rêveries de la *petite lumière*] peuvent donner à une psychologie de l'inconscient tout un appareil d'images pour interroger doucement, naturellement, sans provoquer le sentiment d'énigme, l'être rêveur. Avec une rêverie de la petite lumière, le rêveur se sent chez soi, l'inconscient du rêveur est un chez soi pour le rêveur. Le rêveur ! – ce double de notre être, ce clair-obscur de l'être pensant – a, dans une rêverie à la petite lumière, la sécurité d'être : l'inconscient tranquille, l'inconscient sans cauchemar, l'inconscient en équilibre avec sa

rêverie, est très exactement le clair-obscur du psychisme, ou mieux encore, le psychisme du clair-obscur. Des images de petite lumière nous apprennent à aimer ce clair-obscur de la vision intime. (Bachelard, 1961/2005, p. 7)

Nous avons souligné quelques mots importants, qui selon nous, renvoient à plusieurs valeurs métaphoriques associées à la petite lumière. Bachelard utilise des qualificatifs reliés à la douceur et à une sorte d'attitude naturelle, qui n'est pas sans rappeler l'essence même de la flamme de chandelle. La lumière est en effet naturelle, elle inspire chaleur, intimité, douceur, et disons-le carrément, toute une scène d'un Georges de La Tour. Elle évoque quelque chose de « heimlich » (un sentiment de « chez soi » familial), une « sécurité d'être », qui amplifie la « vision intime ». Toute une imagerie symbolique de l'éthique relationnelle en psychothérapie. Le film *EWS* évoque une confrontation entre les intérieurs et les extérieurs, les espaces intimes et les espaces labyrinthiques, les lampes de chevet et les ampoules enguirlandées, comme autant de moments de basculement entre un état de tranquillité et un état d'inquiétante étrangeté. Entre l'épouse et le mari, on navigue entre des instants de rêverie d'un « être rêveur », et de lucidité d'un « être penseur ».

Bachelard (1961/2005) admet que les mouvements de la pensée et des affects sont difficiles à décrire, d'où le recours nécessaire aux images du clair-obscur pour évoquer des états de rêverie. Ce constat atteste à quel point le langage achoppe à l'indicible de notre complexité psychologique et perceptive, rappelant encore une fois que l'accès à soi demeure rarement plein et direct.

Dans son avant-propos, Bachelard se prononce donc en faveur d'une *phénoménologie poétique de la petite lumière*, comparable à une phénoménologie de l'entre-deux psychique (entre la raison et le sentiment, la réalité et le songe, une « rêverie lucide »¹⁴⁰). Une dimension intermédiaire au régime diurne et nocturne de l'imaginaire de Durand (1960/1992), et que nous aimerions appeler le « régime crépusculaire de l'imaginaire ». Ce régime ferait la part belle à l'intermédiaire, aux nuances, au liminaire. Il induirait un processus imaginal d'*euphémisation* de la clarté, aussi bien qu'un processus d'*amplification* des images lumineuses dans la noirceur. Cette proposition repose sur une volonté de dépasser les deux

¹⁴⁰ Cité par Lamy, 2012, p. 49. Source originale : la causerie radiophonique de 1954 sur les « Dormeurs éveillés ». Cf. G. Bachelard, G. (2005). *Dormeurs éveillés. La rêverie lucide. Causeries (1952-1954)*, édition et traduction par Valeria Chiore. Genova, Il Melangolo, pp. 90-111.

grandes structures binaires de Durand (1960/1995), dont la vision structuraliste nous apparaît quelque peu catégorielle.

Frédéric Neyrat désigne une disposition psychologique entre deux approches du réel, proche de l'imagination créatrice, qu'il appelle « l'imaginaire crépusculaire » (2012, p. 135) :

[...] croire qu'il existerait naturellement des choses hors de nous, que la réalité serait posée hors de nous sans notre intervention serait faux, nous n'aurions simplement pas conscience de notre intervention, ça se passerait comme si ce n'était pas nous ; mais croire au contraire qu'il n'y aurait pas de réalité et que tout serait illusion parce qu'on imaginerait originairement serait tout aussi faux. Ni voile à lever, ni vérité derrière l'illusion : cette production imaginative serait inévitable et constitutive. (2012, p. 140)

Entre ces deux rapports au monde, Neyrat entrevoit un « espace cré(e)pusculaire » (2012, p. 144) où la perception sensorielle et l'imagination se confondraient. Pour l'auteur, plus un film nous placerait dans une expérience sollicitant notre « imagination crépusculaire », plus l'œuvre serait « mythopoïétique » (2012, p. 136), générant une imagination féconde et une pluralité de sens, voire de nouveaux mythes dus à l'interprétation exhaustive qu'elle susciterait (comme les films de Kubrick ou de Paul Thomas Anderson, que l'auteur cite en exemple)¹⁴¹. Ce que nous proposons n'est donc rien de plus qu'un nouveau « mythe » en psychologie, c'est-à-dire un nouveau récit capable d'instituer de nouvelles formes de pensées et d'actions pour mieux nous comprendre et nous situer dans le monde. En ce sens, le mythe constitue un matériel symbolique, qui à son tour, fera l'objet de nouvelles interprétations et subira de nouvelles transformations au cours du temps (un « véhicule de signification et d'organisation poétique du monde », selon Sophie Bertrand, 2019, p. 41).

À la toute fin de son article, Neyrat (2012) évoque le double mouvement ascendant et descendant du phénomène physique du crépuscule, à savoir le lever et le coucher du soleil, mais sans aller plus loin. En psychologie diurne, nous proposons de reprendre cette image du soleil levant pour désigner un état

¹⁴¹ En tant que « produit du travail de l'histoire » (Bertrand, 2019, p. 40), le mythe qui se crée autour d'un film revient à produire l'histoire d'une histoire. Un film devient mythique par la place qu'il prend au sein d'une époque, par les thèses qui l'entourent, par l'exploration de la richesse symbolique qu'il entraîne, de même que par les créations qu'il inspire (films documentaires, ouvrages, articles, etc.)

d'éveil psychique de la conscience, une promesse tenue ou un élan vital (correspondant au Régime diurne durandien), etc. Le soleil couchant, à l'inverse, inspirerait le repli, l'intimité, le repos et un début d'ennuement ou d'enténébration (correspondant au Régime nocturne durandien). Nous y reviendrons au moment d'analyser le film *EWS*, avec des exemples précis.

Il s'agirait de décrire un type de conversation qui reflèterait le « psychisme du clair-obscur » bachelardien. De telles descriptions apparaissent dans le documentaire de création *Nuits* (2014), de Diane Poitras : proches de la confidence, les dialogues prennent la forme de phrases inachevées, trouées, hésitantes, ambiguës, et marquées par des silences intermittents. Bref, des conversations plutôt éloignées d'une quelconque logique explicative. Nous verrons qu'il en va de même dans *EWS* : certains dialogues s'avèrent emprunts de logique explicative, évoquant un régime diurne, tandis que d'autres font clairement ressortir un régime nocturne ou un régime crépusculaire de la pensée.

Toute démarche thérapeutique exige, selon nous, un travail délicat en clair-obscur : « deux bonnes consciences qui seraient celle du plein jour, et celle qui accepte le côté nocturne de l'âme » (Bachelard, 1960/1968, p. 47), un peu à la manière de ce que préconise Jung finalement. Dans cette optique, nous suivons les précieux conseils donnés par Bachelard, et soulignés par Julien Lamy :

Il s'agirait ainsi de conjuguer les dimensions rationnelles, affectives et sensibles de l'être humain, sans sacrifier l'une au profit de l'autre. C'est ce que suggère encore la causerie sur les « dormeurs éveillés » : « Pour une détermination complète de l'être humain, il faut donc faire le total d'un être nocturne et d'un être diurne. Il faut essayer de trouver les dynamismes qui vont d'un pôle à l'autre entre songe et pensée »¹⁴². Et Bachelard de préciser plus loin la nature rythmique de cette détermination : « Plus serrée sera la synthèse du nocturne et du diurne en nous, plus alertée sera la rythmanalyse des valeurs nocturnes et des valeurs diurnes et plus fulgurantes et nombreuses seront nos expériences d'éveil et nos expériences de réveil »¹⁴³. (2012, p. 55)

¹⁴² L'auteur cite G. Bachelard (2005). *Dormeurs éveillés. La rêverie lucide. Causeries (1952-1954)*, édition et traduction par Valeria Chiore. Genova, Il Melangolo, p. 90-92.

¹⁴³ L'auteur cite G. Bachelard, *op. cit.*, p. 110.

Les images bachelardiennes du *clair-obscur* et de la *petite lumière* nous semblent donc tout à fait dignes d'intérêt, en tant que point d'équilibre entre un régime diurne et un régime nocturne de l'imaginaire. Ainsi, le transfert des valeurs esthétiques du clair-obscur dans le domaine de la psychologie que nous propose Bachelard, nous aiderait-il à accorder l'exigence éthique au jugement clinique dans un contexte sociétal où paradoxalement, la clarté, la transparence et le droit de savoir deviennent la norme.

4.2 Ontologie pénombrale et psychothérapie

4.2.1 La nuit de l'existence en philosophie du nocturne

« Une "nuit des temps" est en nous. »
Gaston Bachelard (1960/1968, p. 119)

« *Nuit du monde* » et *nuit(s) de l'être*

Nous quittons temporairement le monde crépusculaire du clair-obscur psychique pour descendre un peu plus bas dans l'être. Bachelard n'a d'ailleurs pas manqué de vouloir explorer les soubassements de l'être, probablement inspiré, en bon philosophe qu'il était, par une philosophie existentielle du nocturne¹⁴⁴. Il semble s'être heurté à une limite, au-delà de laquelle tenter de décrire l'indescriptible s'avère périlleux. C'est pourquoi a-t-il préféré s'en tenir à la rêverie (au *Cogito du rêveur*), au monde des images, quelque part entre le conscient et l'inconscient, car « [...] la rêverie est une activité onirique dans laquelle une lueur de conscience subsiste » (Bachelard, 1960/1968, p. 156). La section qui suit a donc pour ambition de décrire cette *nuit de l'être*, originaire, mystérieuse et insondable, jusque dans son rapport à l'Autre, cette *autre nuit*.

¹⁴⁴ Bachelard parle d'un « existentialisme de la nuit » dans « Le problème philosophique des méthodes scientifiques » (1949), dans *L'engagement rationaliste*, 1972, PUF, p. 76. Cité par Lamy, 2012, p. 49.

Le concept de *nuit de l'être* s'inscrit dans ce que l'on pourrait appeler plus largement une « nuit de l'existence », en référence aux théories de la « philosophie du nocturne »¹⁴⁵. Parmi les définitions actuelles de la nuit de l'existence, retenons celle de Cédric Dolar, qui a consacré un important chapitre à la nuit dans sa thèse intitulée *La psychothérapie comme dialogue animé par les mythes de l'autre* : c'est « celle qui nous saisit en tant que nous sommes être-au-monde et qui par son jeu de retentissement nous renvoie de l'inaccessibilité de ses scènes aux pressentiments d'espaces impénétrables de l'âme (et vice-versa). » (2013, p. 47). De cette définition, nous comprenons qu'il existe un enchevêtrement énigmatique de l'être au monde, et ce, jusqu'aux limites d'une intimité aussi profonde qu'inaccessible. On pourrait dire que cette « nuit de l'existence » désigne l'impensé et l'impensable, et que la psychothérapie constitue, dans sa capacité d'accueillir la *nuit de l'être*, une « possibilité d'ontologie pénombrale ». Il s'agit là d'une expression empruntée à Bachelard dans *La poétique de la rêverie*, et qui magnifiquement évoque :

[...] des états qui sont ontologiquement au-dessous de l'être et au-dessus du néant. En ces états s'amortit la contradiction de l'être et du non-être. Un moins-être s'essaie à l'être. Cette antécédence d'être n'a pas encore la responsabilité de l'être. Elle n'a pas non plus la solidité de l'être constitué qui croit pouvoir se confronter à un non-être. Dans un tel état d'âme, on sent bien que l'opposition logique, dans sa lumière trop vive, efface toute possibilité d'ontologie pénombrale. Il faut des touches très adoucies pour suivre, en une dialectique de la lueur et de la pénombre, toutes les émergences de l'humain qui s'essaie à être. (1960/1968, p. 116-117)

À un *être de la nuit* se greffe donc une *nuit de l'être*, qui n'est ni plus ni moins l'in-conscient de la philosophie. Si nous avons choisi de mettre la *nuit de l'être* au pluriel, c'est parce qu'elle se décline en différentes modalités inconscientes de l'être : la pensée, la parole, l'imagination et le corps.

En philosophie, l'inconscient a fait l'objet de nombreuses investigations, bien avant Freud, comme nous l'avons vu avec les penseurs romantiques. Nommons quelques figures bien connues, comme Leibniz, Spinoza, Fichte, Schelling et Hegel (Comète, 2012). Plus qu'une métaphore, la nuit constitue un véritable concept en philosophie du nocturne. Une représentation différente de l'inconscient freudien, et que nous

¹⁴⁵ Un courant de pensée en philosophie existentielle et phénoménologique qui utilise couramment l'image de la nuit pour poser la question de l'être, de la pensée et du sens. Nous mettons des guillemets car cette expression est utilisée plus explicitement (et pour la première fois, nous semble-t-il) dans le titre d'un livre de Xavier Pietrobon, paru en 2005 : *La nuit de l'insomnie, philosophie du nocturne*. L'Harmattan.

souhaitons rapatrier en psychologie humaniste-existentielle. Car une question qui se pose, du moins en ce qui nous concerne, est la suivante : qu'en est-il aujourd'hui de la place de l'inconscient dans l'approche humaniste-existentielle ? A-t-on complètement évacué la notion d'inconscient au profit des phénomènes de la conscience ?

À ce propos, Neyrat nous dit quelque chose d'intéressant dans un article que nous avons déjà cité :

[...] on croit aujourd'hui qu'il n'y a pas d'inconscient. L'*egopsychologie*, que Lacan avait combattue dans les années 1950, est aujourd'hui fermement installée (cf. la série HBO, par ailleurs fort charmante, intitulée *In Treatment*). Bien entendu, cela n'empêche pas l'inconscient d'exister, c'est-à-dire de se traduire dans le monde sous la forme d'inhibitions, de symptômes, d'angoisse, de lapsus, ou de rêves. Mais cette traduction sera déniée, c'est-à-dire retraduite en ce qu'elle n'est pas – par l'usage de psychotropes ou de thérapies cognitivistes-comportementalistes, par tous les discours qui font de l'homme un moi rattaché au corps selon une appréhension restrictive (normative-instinctuelle). [...] Quand on ne croit plus à l'inconscient et au refoulement, on contrôle. (2012, p. 138)

Cette remarque nous interpelle dans la mesure où le discours ambiant actuel en psychologie tend à évacuer de plus en plus la dimension de l'obscur et de l'inconscient. Prenons l'exemple de la psychologie humaniste, au plus près de nous : sans nier la possibilité d'un inconscient, cette approche n'en fait que très rarement mention, au point que l'on peut se demander si elle ne relèverait pas d'un régime diurne de la pensée¹⁴⁶. La réponse n'est pas simple. En effet, si la psychologie humaniste privilégie les phénomènes de la conscience, elle intègre souvent les arts et la poésie à la thérapie par la parole. Il y aurait donc lieu de se demander si les approches se rapportant uniquement à la conscience du sujet peuvent être qualifiées de « diurnes ».

¹⁴⁶L'histoire nous montre que les modèles humanistes héritent de la contre-culture américaine des années soixante (qui valorisait fortement la croissance personnelle, la créativité et la liberté), elle-même héritière de l'esprit humaniste de la Renaissance quant à sa volonté de parachever les qualités naturelles de l'homme (faire de l'humain une valeur suprême en le rendant perfectible : lettré, athlétique, affable, distingué, etc.). L'approche humaniste s'inscrit donc dans la droite lignée historique des théories modernistes sur la *nature humaine*, s'intéressant aux ressources et aux capacités personnelles de l'individu, notamment pour contrer le risque de pathologisation des états d'âme. Nous associons ce progressisme à un registre diurne (cf. chapitre 3).

Parler d'une *nuit de l'être*, c'est reconnaître que tout un pan de notre existence puisse nous échapper. Pour Hegel (1805/1982), la « nuit du monde » serait associée à la généalogie des rêves que nous faisons lorsque nous dormons, les images effrayantes étant générées par une absence de conscience rappelant notre origine nocturne, tandis que la *nuit de la parole* correspondrait à ce qui n'est pas encore dit en vue d'être dit pour faire de la nuit « un jour nouveau » (éveiller l'esprit, former de nouvelles images et représentations). Dans *La philosophie de l'esprit* (1805/1982), Hegel établit que ce phénomène en est un de *mort*¹⁴⁷ et de *revenance*, au sens où, encore une fois, l'homme ne saisit jamais absolument la réalité par la pensée et la parole (Leyenberger, 2002). Nier cette origine nocturne équivaldrait à une illusion envers ce qu'il est en propre¹⁴⁸.

Dans *La poétique de la rêverie* (1960/1968), Bachelard s'attarde longuement sur la nuit et les rêves nocturnes, « diluant le sujet dans une nuit qui le dépossède de lui-même » (Lamy, 2012, p. 49). Ainsi nous livre-t-il des réflexions sublimes, dont quelques-unes nous paraissent incontournables, comme ce passage, que nous souhaitons reprendre en entier malgré sa longueur :

Le rêve de la nuit ne nous appartient pas. Ce n'est pas notre bien. Il est, à notre égard, un ravisseur, le plus déconcertant des ravisseurs : il nous ravit notre être. Les nuits, les nuits n'ont pas d'histoire. [...] La nuit n'a pas d'avenir. Sans doute, il est des nuits moins noires où notre être du jour vit encore assez pour trafiquer avec ses souvenirs. Le psychanalyste explore ces demi-nuits. En ces demi-nuits, notre être est encore là traînant des drames humains, toute la lourdeur des vies mal faites. Mais déjà, sous cette vie abîmée, un abîme de non-être est ouvert où s'engloutissent certains rêves nocturnes. Dans de tels rêves absolus, nous sommes rendus à un état anté-subjectif. Nous devenons insaisissables à nous-mêmes, car nous donnons des morceaux de nous-mêmes à n'importe qui, à n'importe quoi. Le rêve nocturne disperse notre être sur des fantômes d'êtres hétéroclites qui ne sont même plus des ombres de nous-mêmes. Les mots : fantômes et ombres sont des mots trop forts. Ils tiennent encore trop à des réalités¹⁴⁹. Ils nous empêchent d'aller jusqu'à l'extrémité de l'effacement de l'être, jusqu'à l'obscurité de notre être se dissolvant dans la nuit. La sensibilité métaphysique du poète nous aide à nous approcher de nos abîmes nocturnes. [...]

¹⁴⁷ Une mort au sens de générer une activité pensante qui se transformerait à chaque cycle d'apparition d'une idée, d'un thème, d'une image, etc.

¹⁴⁸ Ne s'agirait-il pas de l'idée maîtresse de Stanley Kubrick avec *EWS* ? C'est-à-dire que tout, au fond, n'est que mascarade, comédie ? La vie serait en elle-même un théâtre dans lequel nous jouerions des rôles plus ou moins assumés. Après tout, le personnage de Ziegler n'évoque-t-il pas une telle idée dans la scène du billard avec Bill (« a charade ») ?

¹⁴⁹ Ce qui est reproché à Hegel, lorsqu'il caractérise la nuit par des figures, pour la plupart effrayantes.

Si le rêve descend assez profondément dans les abîmes de l'être, comment croire, avec les psychanalystes, qu'il garde toujours, systématiquement, des significations sociales. Dans la vie nocturne, il est des profondeurs où nous nous ensevelissons, où nous avons la volonté de ne plus vivre. En ces profondeurs, intimement, nous frôlons le néant, notre néant. Est-il d'autres néants que le néant de notre être ? Tous les effacements de la nuit convergent vers ce néant de notre être. À la limite, les rêves absolus nous plongent dans l'univers du Rien. Aller s'absenter chez des êtres qui s'absentent, telle est bien la fuite absolue, la démission de toutes les puissances de l'être, la dispersion de tous les êtres de notre être. Ainsi nous sombrons dans le rêve absolu. (Bachelard, 1960/1968, p. 151-152)

Ce passage ne résume-t-il pas à lui seul ce qu'est la nuit profonde et noire de l'être ? Au bout de cette nuit, c'est l'effroi devant la mort qui se vit avant de rencontrer la Mort elle-même, irreprésentable. C'est « l'univers du Rien » (Bachelard, 1960/1968, p. 152), le plus effrayant de tous les univers, et que nous avons déjà évoqué à travers l'image du trou noir et des ténèbres (la nuit éternelle). Quoi de plus difficile que de décrire ce Rien quand il n'y a strictement *rien* à décrire. Bachelard reprend d'ailleurs l'image du trou noir pour désigner ce qui échappe parfois au psychanalyste, qui ne parviendrait pas mieux à se rendre jusqu'à de telles profondeurs abyssales, là où se loge « l'instinct de mort qui travaille au fond des ténèbres » (1960/1968, p. 153). Cette nuit est une nuit absolument effrayante et souffrante, « un drame ontologique », nous dit Bachelard (1960/1968, p. 152). Une nuit dans la nuit pour quiconque la confronte de plein fouet. Une nuit où le sujet n'est pas, n'est plus, ou presque : « Le sujet y perd son être, ce sont des rêves sans sujet. » (Bachelard, 1960/1968, p. 153). C'est pourquoi le psychanalyste ne pourrait explorer que des « demi-nuits », selon le poète.

Quelque chose résiste décidément à la pénétration de l'esprit. Freud lui-même avait admis cette impasse de l'existence, en évoquant, dans *l'Esquisse (ou Projet de psychologie)*, un manuscrit inédit datant de 1895, sous forme de correspondance adressée à Fliess, la « chose » (*Das Ding*), une notion désignant une entité psychique dont une part reste incompréhensible et inassimilable. De la nature d'une chose, comme de l'origine du désir, on ne connaît rien, hormis ses propriétés changeantes (les variations ressenties dans l'expérience du plaisir, par exemple). La Chose est cette noirceur initiale (la nuit primordiale dans les religions) et finale (la mort redoutée), un « hors désir » à opposer à la lumière du jour, du vivant.

Dans les rêves, il existe un nœud que l'on ne peut pas défaire, autrement nommé par Freud « l'ombilic des rêves ». Décrit là aussi comme quelque chose d'irreprésentable, « cet ombilic [...] doit demeurer dans

l'ombre, [car] le nœud des pensées du rêve *résiste* au dévoilement qu'opérerait l'interprétation. » (Dolar, 2013, p. 62). Là aussi, ce point nodal demeure donc insaisissable à sa source, si bien qu'il confronte le rêveur à quelque chose d'incommensurable.

Face à l'impensable, Bachelard demande alors : « Quel est le philosophe qui nous donnera la Métaphysique de la nuit, la métaphysique de la nuit humaine ? Les dialectiques du noir et du blanc, du non et du oui, du désordre et de l'ordre ne suffisent pas pour encadrer le néant qui travaille au fond de notre sommeil. » (1960/1968, p. 153). Autrement dit, pour Bachelard, le *cogito* cartésien ne pourra jamais rendre compte de cette expérience métaphysique (ce que Hegel aurait déjà laissé entendre). C'est « au-dessus » ou « en-dessous » de la raison, nous dit Bachelard. Si la psychanalyse prétend se rendre très loin dans l'obscurité de l'âme, notamment à travers les rêves nocturnes et les pulsions les plus morbides, « le rêve n'est-il pas le témoignage de l'être perdu, d'un être qui se perd, d'un être qui fuit notre être ? » (1960/1968, p. 154). D'où la question suivante de Bachelard :

L'enquête psychanalytique descend-elle jusqu'à l'anté-sujet ? Si elle pénétrait dans cette sphère pourrait-elle y trouver des éléments d'explication pour l'élucidation des drames de la personnalité ? Voilà un problème qui, pour nous, reste ouvert. Il nous semble que les malheurs humains ne descendent pas aussi profondément ; les malheurs de l'homme restent « superficiels ». (1960/1968, p. 154)

Bachelard semble vraiment douter de la capacité du psychanalyste à descendre extrêmement bas dans la psyché, peut-être parce qu'il attribue au psychanalyste un régime diurne de la pensée, comme en témoigne cet extrait :

En somme, le psychanalyste pense trop. Il ne rêve pas assez. À vouloir nous expliquer le fond de notre être par des résidus que la vie du jour dépose sur la surface, il oblitère en nous le sens du gouffre. Dans nos cavernes, qui nous aidera à descendre ? Qui nous aidera à retrouver, à reconnaître, à connaître notre être double qui, d'une nuit à l'autre, nous garde dans l'existence. Ce somnambule qui ne chemine pas sur les routes de la vie, mais qui descend, toujours descend à la quête de gîtes immémoriaux. (1960/1968, p. 155)

Pourtant, comme on l'a vu, la psychanalyse regorge de métaphores qui sous-entendent l'impensable, le gouffre, l'incommensurable – comme l'ombilic du rêve, justement. Le psychanalyste semble donc d'emblée engagé dans une « métaphysique de la nuit ». Cette critique bachelardienne est-elle justifiée ? Elle pourrait d'ailleurs être fortement contredite par des psychanalystes contemporains de Bachelard (comme Bion par exemple, qui étudie la « capacité de rêverie », justement).

Cette « métaphysique de la nuit », les philosophes ont depuis longtemps essayé de s'en emparer, d'autant plus que pour Georges Leyenberger, « L'esprit philosophique a pour tâche de réaffirmer [l'originarité de la nuit] à un autre niveau, à un niveau plus radical, de la relever au sens de la remarquer plus fermement, et, cheminant vers la raison, de faire l'expérience d'un négatif plus abyssal qu'un simple opposé [au jour] ». (2002, p. 5).

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'antériorité de la nuit a été largement admise par la mythologie grecque, la chrétienté et d'autres cultures, tandis que le conflit entre obscurité et lumière a perduré durant des siècles. Pour autant, aucune victoire de l'un sur l'autre n'a pu être définitivement proclamée. Et c'est bien en cela que Méphistophélès rappelle à Faust que l'origine de la nuit est au cœur de toute « généalogie de la lumière », contre « la *fière lumière* » de la raison qui chercherait à occulter son origine (Leyenberger, 2002, p. 5, qui se réfère à l'œuvre de Goethe). Et Bachelard rappelle cette origine de la nuit en disant qu'« il y a toujours une obscurité dans l'esprit le plus clair, une obscurité personnelle »¹⁵⁰.

La nuit de la pensée

Jusqu'à Hegel, la philosophie entrevoyait la nuit « [...] comme l'origine dont il faut s'arracher pour accéder à la pensée qui est un cheminement progressif vers la lumière (le feu, les astres de la nuit, le soleil). » (Leyenberger, 2002, p. 32). Mais avec Hegel, la nuit ne va pas seulement être réaffirmée dans son originarité, elle va aussi devenir le point d'arrivée de toute pensée (Leyenberger, 2002). Pour Leyenberger

¹⁵⁰ G. Bachelard, « Premier entretien public », in *L'homme devant la science*, Neuchâtel (Suisse), Éditions de la Baconnière, 1952, p. 193, cité par Lamy, 2012, p. 49.

(2002), c'est précisément cette manière de concevoir la nuit comme point d'arrêt de la pensée qui s'avère originale. Cela signifie que :

[...] plus la pensée s'arrache à la nuit originaire, plus l'indéterminé est rejeté dans la nuit et révèle paradoxalement sa profondeur insondable. Les deux mouvements sont solidaires et forment un cercle qui oblige sans cesse la pensée à replonger dans la nuit, à recommencer son travail de séparation et d'absolution. (Leyenberger, 2002, p. 6)

Ainsi pourrait-on dire qu'en psychothérapie, il en va de même : à chaque fois que quelqu'un est invité à élaborer sa pensée, il est appelé à s'arracher de la nuit de sa pensée pour mieux y revenir, et ainsi de suite. « Dès lors, la lumière apparaît comme inexorablement en suspens entre deux nuits. » (Leyenberger, 2002, p. 7). Autrement dit, si la lumière est suspension, elle ne peut que se manifester dans la rencontre entre ce qui est pensé et impensé, dit et non-dit, comme condition de l'apparaître.

En somme, il n'y aurait plus de rapport d'opposition entre la nuit et le jour depuis Hegel : « contre toute la tradition philosophique inaugurée par le platonisme, Hegel ne pense plus la vérité à partir de l'opposition entre le jour et la nuit, comme la lumière qui s'oppose à l'obscurité, mais comme "l'unité des deux", l'être *ensemble*, l'être *avec*. » (Leyenberger, 2002, p. 7). Une formulation des plus pertinentes pour la psychologie humaniste-existentielle, et qui n'est pas sans rappeler la relation de *coappartenance* qu'établit Heidegger entre le jour et la nuit, et que nous préciserons plus loin.

La nuit de la parole

La conception hégélienne inclut autant la pensée que la parole. En revanche, si on pense *entre deux nuits*, on parle *à partir de la nuit*, pour paraphraser Leyenberger (2002). Ainsi, « Pour la parole, il n'y a plus deux nuits ou deux manifestations de la nuit, mais une seule nuit, tout se passant comme s'il n'était plus utile de poser une nuit finale. Aussi faut-il soutenir que si nous pensons entre deux nuits, nous parlons à partir d'une seule nuit, à partir de la nuit. Et essayer de l'entendre. » (Leyenberger, 2002, p. 8)

La nuit est donc bien plus qu'une métaphore pour Leyenberger (2002). Elle précède tout ce qui prend forme : « La nuit est l'origine des représentations et des images, entendu qu'elle-même n'est ni une représentation ni une image. On comprend mieux pourquoi : la nuit ne peut pas être une simple image, dans la mesure où l'origine ne peut pas être du même ordre que ce dont elle est l'origine. » (Leyenberger, 2002, p. 8)

Pour en revenir à *EWS*, on peut se demander si Bill ne se rend finalement pas prisonnier de ses propres images et représentations figées, car incapable de remonter à la nuit de ses images pour entrevoir autre chose que ce qu'il voit avec les yeux d'un esprit aveuglé par la lumière présomptueuse d'un pseudo-savoir. Par conséquent, peut-on concevoir qu'il ne puisse parler, à l'inverse, qu'à partir du jour ?

En psychothérapie, cette recherche inlassable du mot juste, qui serait en adéquation parfaite avec une réalité vécue dans l'instant présent, ne représenterait-elle pas une tentative de s'éloigner de la nuit de la parole ?

À vrai dire, nous dit Leyenberger, entre une parole artificiellement significative et lumineuse, mais sans rapport à son origine et aveugle quant à sa constitution, et une parole qui se souvient d'où elle provient, même si c'est au prix d'une certaine obscurité, la philosophie hégélienne a toujours déjà choisi. Et nous aussi, si nous avons encore le choix. (2002, p. 11).

Si cette coïncidence de soi à soi est possible, elle reste plutôt occasionnelle. C'est en reconnaissant que notre origine nous échappe sans cesse qu'on parvient à se situer *entre deux nuits*, dans le fait même de se raconter, de se découvrir en parlant, sans destination finale.

Ce que la philosophie hégélienne nous apprend, c'est que la recherche de vérité – et non l'apparence de la vérité – ne peut pas être menée dans l'illusion d'une maîtrise absolue de soi qui nous ferait perdre pied et oublier d'où nous venons. Tel serait alors peut-être aussi le rôle du thérapeute : ne pas oublier que la « nuit indéchiffrable » (pour reprendre l'expression de Montandon à propos de Tieck, 2010, p. 149) est aussi celle qui permet, aussi effrayante soit-elle, le déploiement de la pensée et de la parole. On commence donc par rencontrer des gens qui ont perdu leur être dans la nuit, là où la pensée est restée

figée (dans le trauma), ou bien là où la parole a été interrompue ou tue. Il s'agit donc de relancer continuellement la nuit de l'être en invitant l'être diurne à renoncer momentanément à la maîtrise de soi en pleine lumière.

4.2.2 L'être naital

Origines du concept

De la *nuit de l'être* en philosophie du nocturne, nous souhaitons maintenant basculer vers la conception d'un *être naital*, et ceci, pour contrebalancer la généalogie hégélienne et proposer une positivité de l'être, substantielle et applicable au champ de la psychologie existentielle ; tout ce qui naîtrait de la nuit pour prendre la forme d'un mode d'être naital, d'une disposition psychique pénombrale, d'une activité imageante obscure, etc.

D'emblée, on imagine qu'un être naital souhaiterait disposer de la nuit physique pour toutes sortes de choses, par choix, par nécessité ou par obligation. Si le noctambule peut être a priori considéré comme un être naital, on ne peut pas réduire un être naital à une personne noctambule. Bien que le champ d'action de Bill Harford se déroule principalement la nuit, son être n'a en effet rien de naital.

Cette notion d'*être naital* se trouve d'abord inspirée de l'« être nocturne » décrit par Diane Poitras (2007). Aussi voit-on souvent apparaître dans ses écrits et dans d'autres textes se rapportant à la philosophie du nocturne, la notion d'« être au monde nocturne » (Fœssel, 2017, p. 31), sans toutefois en recevoir une définition précise. Elle réfère au concept existentiel et heideggérien d'« être-au-monde ». L'emploi des traits d'union réfère directement aux concepts heideggériens tels que développés et définis par le philosophe dans *Être et Temps (Sein und Zeit, 1927)*. Tandis que sans trait d'union, on devine que les auteurs s'en inspirent librement pour désigner tout rapport que l'homme engage *avec* le monde (entendu comme horizon et non comme environnement physique). Plus spécifiquement, et dans la ligne directe de Martin Heidegger, « l'être-au-monde » signifie le mode d'être spécifique et fondamental de « l'être-là » (*Dasein*). Le *Dasein* est le seul être parmi les êtres à se questionner, à se rapporter à lui-même dans l'obscurité d'une question qui le distingue et le particularise par rapport aux autres étants (i.e. les choses, les animaux, etc.). C'est pourquoi le *Dasein* n'est pas dans le monde comme le sont (objectivement) les

objets. Comme le *Dasein* est « la réalité de l'humain qui vit une condition d'existence déterminée et située » (Santarpia, 2016, p. 34), bien avant le « je » du *cogito* cartésien, il est d'emblée engagé dans le monde par des expériences sensibles, qui toujours, sous-tendent un rapport à la question fondamentale de l'Être (tout ce qui *est* – tout ce qui est *présence* contre le néant – en lien avec la question fondamentale de Leibniz : « pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? »¹⁵¹). Le *Dasein* est donc une description de l'intentionnalité, pour le dire autrement. Et en ce sens, il est ouverture ; ouverture qui fait que l'être humain est toujours un être situé.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Diane Poitras évoque un ensemble de « composantes » (2007, p. 1) qui seraient propres à un « être nocturne » (2007, p. 1), et dont elle cherche la manifestation dans les œuvres cinématographiques, en particulier celles de Won Kar-Wai. Elle se rapporte précisément aux qualités nocturnes déclinées par nombre d'intervenant-e-s au colloque multidisciplinaire de Cerisy. Nous allons reprendre cette notion d'« être nocturne » et ses « composantes » (le rapport à soi, à la pensée, à l'autre, au temps, à l'espace et à la société), comme source d'inspiration théorique principale. Néanmoins, nous souhaitons faire évoluer cette notion en l'étoffant de notre propre revue de littérature. Ce faisant, nous choisissons d'en modifier légèrement les termes. Par exemple, nous utiliserons préférentiellement le qualificatif « nuital »¹⁵² pour désigner toute expérience de l'être-là, y compris imaginaire, se rapportant au *monde de la nuit* autant qu'à la *nuit du monde*. Nous préférons également parler de *modalités nuitales*, plutôt que de « composantes nocturnes ».¹⁵³ Par souci de concision, nous nous limiterons à des descriptions simplifiées, notre but étant de les enrichir ensuite de notre lecture du film, selon ce qui se manifeste ou non d'un *être nital* aussi bien que d'un *être diurne* ou *luminal* à travers les personnages.

Nocturnité du corps voyant

¹⁵¹ Huisman et Vergez, 1996, p. 307.

¹⁵² Ce terme provient de Geneviève Clancy (2005) pour qualifier la conscience (p. 165) et la pensée (p. 168). Il a ensuite été repris par Josée Landrieu (2005) pour qualifier davantage la pensée et en faire un concept à part entière (p. 302).

¹⁵³ Il y aurait tout intérêt à contraster l'être nital avec un « être diurne » ou « luminal », avec ses propres modalités diurnes, car « il y a inversement de la clarté dans l'homme nocturne » (Lamy, 2012, p. 49), en référence à la conception bachelardienne de la dualité jour/nuit.

« Le non-voir de la biologie devient la vie de l'obscurité, la vie de la nuit, le voir devient la vie à la lumière et en plein jour. »

Eugène Minkowski (1936/1999, p. 140)

Dans le premier chapitre de cette thèse, nous avons établi que notre vie biologique reposait sur un cycle veille-sommeil, le corps étant intimement lié à la rythmicité du jour et de la nuit. On pourrait même dire qu'il y a de la nuit dans notre corps, puisque celui-ci ne cesse de travailler à notre insu, dans la nuit de notre conscience, pour orchestrer toute une cascade de phénomènes aussi complexes que fragiles. Le moindre dérèglement du cycle veille-sommeil peut nous affecter profondément.

Nous décidons de ce que nous mangeons, comment nous nous déplaçons, comment nous nous habillons, dans un rapport au corps distancié et conscient, ou totalement automatique et inconscient. Ainsi, si notre corps nous appartient, il nous échappe en même temps. De quoi entrevoir un régime diurne et nocturne du corps, selon la manière dont nous l'habitons. Bachelard dira qu'« Il est des nuits où nous *rentrons* en nous-mêmes, où nous allons visiter nos organes. » (1948/1982, p. 21). Cette dimension diurne/nocturne de notre rapport au corps, nous l'entrevoions également dans *EWS*. Et comme nous l'avons déjà laissé entendre avec Azulys (2017), les films de Kubrick sont loin d'être une lubie purement conceptuelle : « Éros et Thanatos, la pulsion vitale et la pulsion morbide, le désir (*desire*) et la peur (*fear*), sont les deux intensités d'affects qui traversent le *sujet-vivant* kubrickien, provoquant souvent un court-circuit qui se traduit par un dérèglement généralisé. » (Azulys, 2017, p. 24-25).

Selon Maurice Merleau-Ponty (1964), notre rapport au monde est antéprédicatif : c'est par un contact sensible avec les choses que nous éprouvons le monde dans notre chair, avant même d'en penser quoique ce soit. Nous avons un lien originellement corporel avec le monde, tout comme les thèses de Durand (1960/1992) et de Martin Heidegger (1927) le montrent. Pour Durand (1960/1992), l'imaginaire se construit sur cette relation corps-monde, et pour Heidegger, l'être est au monde avant toute thématization. Ainsi, nous ne serions pas coupés du monde comme le veut la tradition dualiste qui tend à séparer l'objet et le sujet, le corps et l'esprit, l'homme et le monde. Alors, si notre rapport au monde est avant tout sensible et perceptif, voyons comment nous sommes affectés par l'obscurité physique de la nuit.

Dans le deuxième chapitre de cette thèse, nous avons vu que la nuit était perçue de manière *hétéroclite*, *plurielle*, évoquant des états nocturnes variés et des expériences sensibles différentes de celles du jour. Dans son ouvrage *La nuit. Vivre sans témoin*, le philosophe français Michaël Fœssel nous dit ceci : « S'il y a une chance de saisir malgré tout une unité par-delà ces différences, elle consiste à partir des effets de l'obscurité sur le regard. Il ne suffit pas de dire que l'on y voit moins bien la nuit, il faut comprendre pourquoi l'obscurité invite à regarder (et à sentir) autrement. » (2017, p. 16).

Il est un fait que dans l'obscurité la visibilité s'amoindrit. Notre capacité à appréhender l'environnement change. Les contours des objets deviennent plus flous, les couleurs se modifient, tout devient plus homogène et l'espace semble se contracter ou se dilater selon que l'on éclaire certaines zones pour en négliger d'autres. Dans la pénombre, l'œil focalise l'espace et ne l'épouse plus dans son entièreté, comme dans le jour. Poitras a cette magnifique phrase : « La lumière du jour rend les choses du monde à la visibilité. » (2014, p. 156). Plus loin, elle ira jusqu'à dire que « La nuit [...] porte atteinte à la vision humaine. » (2014, p. 56). Le sens de la vue nous fait basculer dans un autre rapport au monde, selon le degré de clarté ou d'obscurité. Ce basculement phénoménologique est une invitation à baisser ou à augmenter notre vigilance.

Pour Minkowski (1936/1999), l'obscurité est loin de nous priver de quelque chose, comme pour Fœssel (2017), qui pense qu'elle nous donne à voir les choses *autrement*. En effet, dans l'obscurité, les choses *prennent corps* autrement, au même titre que notre imaginaire et nos idées. L'obscurité apporte donc une valeur ajoutée pour ces auteurs. Ainsi, Minkowski parle d'une autre vie qui s'anime la nuit, avec ses « spectres », ses « formes bizarres, mobiles, pleines d'attrait et de poésie » (1936/1999, p. 155). Cette idée est partagée par Fœssel lorsqu'il écrit : « On se perd dans la nuit non pas parce qu'on y voit moins bien (description privative du lien entre le jour et la nuit), mais parce qu'il y a beaucoup à y voir et peu à y connaître. » (2017, p. 58), entendu qu'il y a beaucoup à y voir avec les autres sens que la vue.

Lors de virées nocturnes en solitaire, nous devenons simplement plus sensibles aux bruits qui nous entourent (sans parler des malvoyants, qui eux, s'orientent principalement grâce aux sons). Ainsi, « [...] l'ouïe et le toucher ne se contentent pas de suppléer la vue, comme si l'intention du sujet était toujours de voir et de savoir. » (Fœssel, 2017, p. 44) ; d'autres sens s'éveillent avec plus d'intensité. Un autre

rapport à soi et au monde s'ouvre. La plupart des auteurs que nous avons parcourus jusqu'ici s'entendent là-dessus.

Merleau-Ponty, dans son dernier livre écrit de son vivant *L'œil et l'esprit*, a cette phrase magnifique : « La vision est la rencontre, comme à un carrefour, de tous les aspects de l'Être. » (1964, p. 86). Les modes diurne et nocturne de l'être sont en effet conditionnés par le degré de visibilité, même si l'obscurité n'égale pas l'invisibilité. Dans l'obscurité totale, nous sommes désorientés, mais elle active l'imagination, car elle masque la présence des objets :

La nuit, en dématérialisant les contours de l'espace diurne, le soustrait au réalisme et le rend propice à la projection de nos craintes et désirs. On y retrouve notre démon intime, nos angoisses. Mais la noirceur peut aussi faire de l'espace, surtout l'espace connu, un lieu rassurant, protecteur, un rempart contre l'invisible. Enfin, la disparition des repères spatiaux contribue à faire en sorte qu'un lieu s'efface pour donner libre cours à l'envolée imaginaire... (Poitras, 2007, p. 32-33)

Chez les enfants, les peurs dans le noir en témoignent. Ils « voient » des monstres une fois plongés dans la noirceur de leur chambre (Dupont, 2010). Et le cinéma n'a de cesse de jouer avec les images de la noirceur nocturne pour fabriquer de nombreux mythes autour de la mort, autant pour la conjurer que pour s'y confronter par procuration (les vampires, les morts-vivants, les fantômes, les possessions diaboliques, les crimes, etc.).

Un sujet nocturne ?

L'obscurité nocturne et la perte de repères qu'elle provoque pousse l'être à se replier, à exalter son imagination, de même que les autres sens, au point qu'on peut se demander, comme Fœssel, s'il n'existerait pas un « sujet nocturne » à part entière :

Un corps sensible au moindre bruit ou à la texture la plus banale ne fait qu'un avec la nuit. Faut-il en conclure qu'il n'y a pas de sujet nocturne ? La loi de la nuit est-elle celle d'un anonymat complet ? C'est pourtant bien « moi » qui bute sur un talus là où je pensais voir

un arbre un instant plus tôt. L'identité personnelle altérée par la pénombre n'est pas encore abolie. En revanche, la question à laquelle il n'est plus possible de répondre en de telles circonstances est celle de l'identité de ce moi : être pensant, voyant, touchant, écoutant, imaginant, etc. ? Dans le désordre nocturne des facultés, le sujet perd la certitude de lui-même. (2017, p. 48)

Et Bachelard d'avoir une remarque plus affirmée à ce sujet dans la *Poétique de la rêverie* : « Il est certes difficile de dessiner la frontière qui sépare les domaines de la Psyché nocturne et de la Psyché du jour, mais cette frontière existe. Il y a deux centres d'être en nous, mais le centre nocturne est un centre de concentration floue. Ce n'est pas un « sujet ». » (1960/1968, p. 154).

Notons que Bachelard met le *sujet* entre guillemets, comme pour laisser entendre que le « rêveur de rêve nocturne » (1960/1968, p. 154) n'est pas un sujet au sens propre du terme, un *je* conscient de lui-même et de son vécu. Et Bachelard d'insister sur le fait « qu'une conscience qui s'enténébre, qui diminue, qui s'endort n'est déjà plus une conscience. » (1960/1968, p. 157). Même si Bachelard reconnaît l'existence d'un glissement de la rêverie au rêve, il établit une frontière claire entre la conscience et la perte de conscience. Il assimile donc la « Psyché nocturne » (1960/1968, p. 154) à l'homme qui ne serait pas conscient de lui-même : « une ombre qui a perdu son moi » (1960/1968, p. 156). Mais rechercher le Moi par l'interprétation des rêves conduirait à trouver un « homme immobile », un « homme anonyme », un « homme sans sujet » (1960/1968, p. 156). C'est pourquoi Bachelard s'en tient, encore une fois, à la rêverie, dans laquelle la « conscience imageante » subsiste, « donnant des certitudes d'être » (1960/1968, p. 157). Bruno Chaouat ira dans le même sens et dira que la nuit « [...] m'enveloppe, abolit ma mémoire et mon identité, supprime la conscience intentionnelle, me désobjective. » (2005, p. 107).

Il y a pourtant au centre de la « Psyché nocturne [...] un centre de concentration floue », nous dit Bachelard (1960/1968, p. 154). Alors, la question de Fœssel nous semble pertinente, dans la mesure où l'auteur semble interroger le lien communément admis entre *perte de conscience* et « sujet nocturne » : « Faut-il en conclure qu'il n'y a pas de sujet nocturne ? La loi de la nuit est-elle celle d'un anonymat complet ? » (2017, p. 47). Perdre la certitude de soi-même : est-ce à dire que le sujet se perd au point de devenir un « non-sujet », un « anté-sujet » ou « in-sujet » ? N'est-ce pas moi qui rêve lorsque je rêve ? N'est-ce pas à moi qu'appartient cet inconscient, comme dirait Yalom (1980/2008) ?

Au deuxième chapitre, nous avons laissé entendre que si la nuit pouvait parfois plonger l'homme dans l'anonymat, elle pouvait aussi devenir *subjectivante*. La question qui se pose alors est de savoir si l'on peut concevoir un « sujet nocturne » qui ne soit ni dans l'anonymat, ni dans la pleine conscience de lui-même, ni perdu dans le sommeil ? Autrement dit, peut-on parler de « rêverie nocturne » ou « pénombrale » qui tirerait le sujet nocturne vers la nuit sans pour autant s'y perdre définitivement ?

Intimité et pensée nuitale

Nous sommes d'avis que le *sujet nocturne* peut avoir une *conscience nuitale* dont l'identité serait altérée sans pour autant être abolie, comme le suggère Fœssel (2017). Pour le philosophe Robert Lévy (2005), bien que cette identité soit quelque fois brisée dans la nuit, elle ferait émerger en même temps une sensibilité interrogative, ce qui fait dire à Poitras la chose suivante :

La disparition de la lumière solaire et notre retrait de la vie publique pour rentrer dans un espace d'intimité contribuent, en quelque sorte, à une « atténuation de la présence du monde ». Notre façon d'être au monde passe alors par un rapport à soi, par une possibilité d'attention à la vie intérieure. [...] La nuit permet la pensée réflexive. Cette assimilation de l'intériorité à la nuit a été exprimée comme un leitmotiv, tout au long du colloque [auquel Diane Poitras a participé]. (2007, p. 27)

Cette vision est revendiquée par Édith Heurgon : « La nuit, l'individu vit une sorte d'*intimité fugitive* qui exalte ses sens et provoque en lui d'étranges métamorphoses : alors que le jour fait sortir de soi-même, l'obscurité ouvre plutôt à une *intériorité*. » (2005, p. 54). Ce rapport intime à soi peut exalter un *imaginaire nocturne*, une *rêverie nuitale* qui soit celle d'un être *rêveur nuital*, un *sujet nocturne* porté par une « conscience nuitale », pour reprendre l'expression de Geneviève Clancy (2005), dont les idées semblent d'ailleurs très proches du régime nocturne de l'imaginaire de Durand (1960/1992) et du clair-obscur bachelardien (1961/2005).

Dans ses « Méditations sur la nuit », Clancy (2005) interroge notre manière de penser le monde et la façon de donner consistance à ce qui unit la pensée et l'univers. Ainsi parle-t-elle d'une manière de « faire la

nuit en nous » (Clancy, 2005, p. 165) comme Bachelard parle d'une « mise à la nuit » (1948/1982, p. 17), afin de « pénétrer l'espace imaginal de la lumière au levant des choses. » (Clancy, 2005, p. 165). Dans ce type de disposition, on ne perd pas définitivement le sens de soi. Au contraire, on met en sourdine tout ce que le jour attend de nous, car voir dans la nuit, ce n'est pas *ne rien voir*, comme dans l'obscurité totale, sinon de voir l'obscurité elle-même. Plutôt que de parler d'un *sujet nocturne*, comme le fait Foessel (2017) ne faudrait-il pas parler d'un *soi nocturne*, en lien avec une identité préservée ?

Geneviève Clancy (2005) utilise des formulations dignes d'un *clair-obscur psychique* pour décrire la *conscience nuitale*, qui ne sont pas obscures ou indéchiffrables pour autant. Ainsi va-t-elle dire qu'elle « [...] assure le passage entre ce qui est là et son absence dans ce qui le nomme. » (2005, p. 167). Plus loin, elle dira de la *pensée nuitale* qu'elle « [...] est ce face-à-face des choses du temps et de celles du non-temps. Cette rencontre paradoxale est une vraie déchirure pour la conscience, qui voit dans les racines de l'irréversible sa nostalgie originaire qui transforme l'abouti en possible et la mémoire en attente. » (2005, p. 170).

L'autrice utilise un langage bivalent qui dit à la fois l'absence et la présence, le proche et le lointain, le passé et l'avenir, tout comme le pensé et l'impensé chez Hegel (1805/1982). La *conscience nuitale* sous-tend un mode d'être en devenir dans un monde de paradoxes. Cette conscience est vivante et non figée. Elle « dénoue [sans cesse] la clarté du langage » (Clancy, 2005, p. 170). Est-ce une manière d'emprunter d'autres chemins de connaissance ? A-t-on intérêt à valoriser de tels chemins de pensée en psychothérapie ? S'agit-il de « faire la nuit en soi » lorsque dominerait le régime diurne de la pensée ?

Nous passons ainsi d'une *nuit de la pensée* (une antériorité sans représentation ni image) à une *pensée de la nuit* qui préfigure autre chose qu'une vue claire et rationnelle. Landrieu reprend cette expression pour montrer qu'il est possible de concevoir une pensée qui ne soit pas diurne, car :

[...] les représentations, les concepts, les exigences de cette pensée nuitale sont fondamentalement différents de ceux qui sous-tendent nos modes de pensée habituels, notre pensée diurne, terme impropre sans doute, qui ne peut être utilisé qu'en tension avec son opposé-complémentaire, la pensée nuitale. (2005, p. 302)

Landrieu imagine un « rapport d'harmonie » (2005, p. 302) entre ces deux pensées, l'une diurne et l'autre nocturne. Ainsi, « La pensée diurne s'efforce de donner des formes cohérentes, de fournir des justifications par la raison [...] » (Landrieu, 2005, p. 311), tandis que la pensée nocturne serait une sorte de *pensée de l'entre-deux* :

L'entre-deux immatériel ne se donne pas facilement à voir, mais de lui dépend l'existence d'une tension féconde dans un couple ou dans un assemblage. Si l'on supprime l'entre-deux, l'assemblage casse : la tension interne trop rigide a créé une fragilité ou bien, à l'inverse, faute d'espace, la tension a disparu et les différences entre les parties s'étant estompées, le tout est devenu immobile et va vers sa mort. L'entre-deux, avons-nous dit, est le territoire des seuils, des points de bascule, de ce qui nourrit la germination de mondes différents, alternatifs. C'est un territoire de surgissements, de jaillissements, avec ses tensions et ses violences, mais aussi ses frôlements, ses rêves, ses futurs souhaitables. (Landrieu, 2005, p. 308)

Il est intéressant de souligner que cette description évoque un mode de pensée crépusculaire (en référence au *psychisme du clair-obscur* bachelardien), mais aussi une intégration au sein d'un « couple » ou d'un « assemblage », comme si la pensée nocturne avait pour fonction dynamique d'unir des contraires. Une vision plutôt similaire à celle de Bernd Jager, que nous verrons plus loin. De plus, la *pensée nocturne* :

[...] laisse place et temps à ces entre-deux que sont les paroles intérieures (en opposition aux paroles de la cité), les lumières de l'obscur (en opposition aux lumières artificielles), les bruissements furtifs des déplacements invisibles (en opposition au brouhaha des mobilités urbaines). La nuit, territoire d'entre-deux, devient laboratoire d'alternatif, alchimie entre désir, émotion et raison, espace-temps de l'instant, là où la durée n'est plus mesurée, où le temps se démesure. (Landrieu, 2005, p. 309)

Cela-dit, pour envisager un soi véritablement nocturne, ne faut-il pas considérer une pensée nocturne à part entière, qui ne soit pas assimilée à une pensée de l'entre-deux ? Une pensée qui puisse être pensée en dehors de tout rapport à la lumière ? Est-ce seulement possible ? C'est la question que se pose Robert Lévy, à savoir s'il existe véritablement « [...] un régime nocturne de la pensée, une qualité propre de la sensibilité humaine, qui serait observable seulement la nuit ? » (2005, p. 54). La réponse est loin d'être simple, tout comme elle ne l'est pas pour d'autres modalités subjectives comme les sentiments,

l'imagination, la parole, etc. On parle de pensées « noires » quand elles sont relatives à la mort, plus proches d'un *être obscur* que d'un *être naital*.

Landrieu se risque tout de même à en proposer une définition, sous de multiples aspects, après avoir analysé toutes les interventions faites au colloque de Cerisy :

Il s'agit de se plonger dans les territoires de l'incertain, de l'indicible, des passages, du poétique. Il s'agit d'aller en terre inconnue, là où l'attachement à une raison unique n'est plus possible. J'ai ressenti ce message fort lors de l'intervention de Jean-Luc Nahel. En nous invitant à explorer les « Nuits d'ailleurs », il a suscité en nous un désir de dérangement. J'ai également vécu beaucoup d'autres interventions comme autant d'invitations au décentrement par le passage en nuit. (2005, p. 305)

Alors, si le cœur du *sujet nocturne* est « un centre de concentration floue » de la « Psyché nocturne » pour Bachelard, la *psyché naitale* ne serait-elle pas plutôt un lieu de « décentrement » ou un « désir de dérangement » ? Plus loin, Landrieu dira ceci pour préciser sa définition :

La pensée naitale développe en nous, plus que le jour, ce sixième sens qu'est le mouvement [...] La nuit est mouvement. Plus que le jour, elle exacerbe tous les sens, y compris la vision, car les lumières n'éclairent pas toujours là où il y a à voir. Souvent trop de lumière focalisée sur un point cherche à donner à voir, mais empêche de voir. Anne Perraut-Soliveres disait cette forte phrase : « La nuit on éprouve, on ne prouve pas. » (2005, p. 306)

Est-ce à dire que la pensée naitale serait une pensée du mouvement, de l'éprouvé, du sensible ? Landrieu (2005) reconnaît qu'il n'y a pas de concept qui soit suffisamment adapté pour traduire l'esprit naital. Notons d'ailleurs que le mot « concept » porte en lui-même une connotation diurne. Cette difficulté, que nous partageons, témoigne de la nature indescriptible ou innommable de certains modes de pensée intime ou préconsciente. Ces pensées sont en elles-mêmes obscures. D'autres modes de pensées peuvent cependant faire l'objet d'une description. Landrieu parle ainsi :

[...] d'une représentation mentale des passages, des emmêlements, de ce qui ne se donne pas directement à voir, de ce que l'on voit à travers le mouvement, la palpation, la respiration. Nous avons besoin de concepts de nature différente qui permettent d'approcher mentalement les phénomènes du non-visible, de l'immatériel, du circulant. (2005, p. 308)

Enfin, Landrieu soutient que la *pensée diurne* et la *pensée nuitale* sont de nature différente et que la seconde mérite d'être étudiée, nommée, caractérisée, au même titre que la pensée diurne pour pouvoir décrire une expérience nuitale (« La pensée nuitale a besoin également de nommer », 2005, p. 313). Cette volonté cache probablement un désir de redonner à la pensée poétique, sensible et non raisonnée un statut valable. En effet, il ne suffit pas de dire que la pensée nuitale en est une qui soit différente de celle du jour, ou qu'elle soit floue, obscure, ou indescriptible¹⁵⁴. Cette pensée a besoin d'être qualifiée pour pouvoir désigner des états psychiques particuliers, intermédiaires ou inclassables. Aux tentatives descriptives de Landrieu (2005), nous aurions envie d'ajouter toute une *pensée de l'incertitude*, hésitante, mais aussi créative et associative. Une pensée rattachée au *cosmos* dans la mesure où elle est à la fois reliée à la grandeur du ciel étoilé et à la petitesse de celui ou celle qui la contemple. Le caractère nuitale de l'être et ses modalités d'apparaître réfèrent donc, dans le cadre de cette étude, à la nuit existentielle. À une expérience donnée qui ouvre une interrogation sur le sens de l'existence lorsque celle-ci se dérobe sous nos pieds, nous dérange, nous décentre, faisant vaciller toutes nos certitudes.

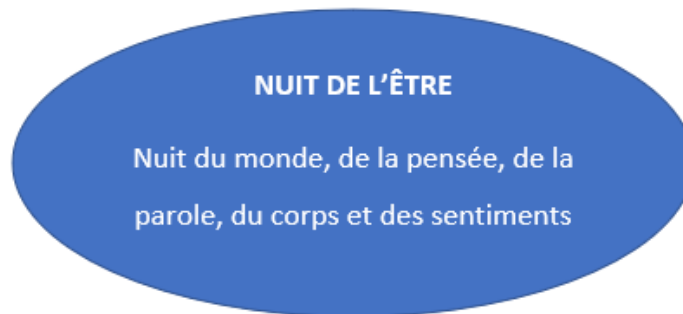
Ainsi, nous partageons sans conteste le point de vue de Christian David, à savoir qu'une pensée de l'infigurable, de l'informe, et de l'insensé doit être préservée en thérapie. David parle d'un « infracassable noyau de nuit » (2007, p. 22) pour dire qu'en thérapie, il subsiste toujours quelque chose d'inanalysable, contre la prétention de tout savoir et de tout comprendre. Et comme le souligne Landrieu, la nuit a quelque chose d'« inappropriable » (2005, p. 316), que Fœssel qualifie aussi d'« intouchable » (2017, p. 50) en référence à la contemplation du ciel étoilé. Il est donc question d'une limite qui pose désormais un problème éthique : comment entrer intimement en contact avec la nuit de l'autre ? Question qui soulève un paradoxe : comment en effet entrer *intimement* en contact avec quelque chose qui, en principe, se dérobe, nous échappe ? La nuit aurait-elle quelque chose à voir avec l'expérience de l'absence ?

¹⁵⁴ Ce qui est encore une manière de la qualifier, de la circonscrire en une représentation abstraite de l'informe.

Enfin, pour résumer l'ontologie pénombrable qui nous servira de base théorique pour l'analyse descriptive du film, nous proposons un schéma regroupant les notions que nous avons présentées jusqu'ici (cf. schéma n° 4.1)

Schéma 4.1 Ontologie pénombrable et psychologie du nocturne

Être diurne	<i>Clair-obscure psychique</i>	Être nocturne
Cogito du penseur	<i>Cogito du rêveur nocturne</i>	Cogito du rêveur
Être au monde diurne Psyché du jour Sujet diurne Être luminal	<i>Imagination crépusculaire</i> <i>Pensée de l'entre-deux</i>	Être au monde nocturne Psyché nocturne Sujet nocturne Être nocturne
Régime diurne de l'imaginaire	<i>Rêverie nocturne et luminale, rêves éveillés</i>	Régime nocturne de l'imaginaire
Conscience et pensée diurne, éclairée, luminale	<i>Espace psychique intermédiaire</i>	Conscience Pensée nocturne, obscur, nocturne
Visibilité	<i>Atténuation de la présence au monde</i>	Ouïe et autres sens
Ordre, création, présence	<i>Euphémisation</i>	Sensibilité, intimité
Réflexion, abstraction, analyse		Inconscient Rêves nocturnes Fantasmes Créativité



4.2.3 La psychothérapie, une expérience nuitale ?

Dualisme jour/nuit et relation de coappartenance

Diane Poitras (2007) établit un croisement théorique intéressant entre le rapport d'*alternance* du régime diurne et nocturne de Durand (1960), et le rapport de *coappartenance* du jour et de la nuit sur le plan de la phénoménologie heideggérienne. Elle reprend précisément une citation d'Heidegger (1985/1968) à propos des Fragments d'Héraclite, pour montrer que le philosophe conçoit une relation d'interdépendance profonde entre la nuit et le jour, comme si l'un était la raison d'être ou la continuité de l'autre : « Il n'y a pas de jour à *part soi*, ni de nuit à *part soi*, mais c'est la coappartenance du jour et de la nuit qui est leur être même. Si je dis seulement : jour, je ne sais rien encore de l'être du jour. Pour penser le jour, il faut le penser jusqu'à la nuit et inversement. » (Heidegger, cité par Poitras, 2007, p. 19)¹⁵⁵.

Cette *coappartenance* est donc plus qu'un rapport de confrontation des éléments contraires, comme le veut la tradition dualiste. Pour le philosophe, la nuit est constitutive du jour, comme le non-être est constitutif de l'être. Autrement dit, il n'y a pas d'apparition sans occultation, pas de dévoilement sans voilement, car « la nature aime à se cacher »¹⁵⁶. Cette idée permet à Poitras de conclure ceci 2 :1:

Cette notion de la coappartenance du jour et de la nuit implique, pour Heidegger, que nous ne sommes et ne serons jamais, à l'égard du réel, dans une clarté absolue et définitive, c'est-à-dire en position de tout comprendre. Il nous faut renoncer à épuiser la vérité du monde. Cela à cause de notre finitude : étant partie prenante du monde, nous ne pouvons prétendre en avoir une vision d'ensemble. (2007, p. 19)

Cette notion de coappartenance peut aussi nous aider à comprendre comment la nuit peut permettre une désillusion nécessaire à l'égard de la toute-puissance attribuée à la connaissance rationnelle, et permettre une revalorisation de l'inconnaissable, de l'impensé et de « l'infigurabilité » (David, 2007, p. 12). C'est en cela que Bachelard formule que « La connaissance du réel est une lumière qui projette toujours quelque

¹⁵⁵ Heidegger, M. (1985). Question IV (1968). Gallimard, p. 203.

¹⁵⁶ 123^e fragment d'Héraclite.

part des ombres. Elle n'est jamais pleine et immédiate. » (1934/1967, p. 13). En clair, nous ne pouvons illuminer qu'une partie du réel puisque celui-ci dépasse toujours ce qui peut en être compris ou dit, contrairement à une posture de domination épistémologique qui prétendrait le contraire. Sur le plan existentiel, le refus des limites inhérentes à l'existence humaine conduit l'homme à s'illusionner sur sa finitude. Chez Kubrick, cela se traduit par un « excès de visibilité », nous dit Morel (2002). C'est pourquoi il « [...] déploie un espace qui ne cesse de se déplier, où s'ouvrent sans cesse fenêtres, portes et miroirs. C'est un espace dont le mystère ne vient pas de ce qui est caché, mais de ce qui est visible. » (Morel, 2002, p. 19)¹⁵⁷

La vérité est que nous *sommes* cette finitude. D'un point de vue ontologique, nous sommes la *limite* à partir de laquelle tout commence et rien ne peut jamais être complètement dominé. Nous échappons momentanément à cette vérité existentielle par le divertissement, avec une certaine insouciance liée à l'enchaînement de nos activités quotidiennes et de nos habitudes, avant d'être arrachés à cette mondanité dès lors que l'on s'interroge sur le sens de notre existence. Ces instants de conscientisation authentique de soi, de notre finitude ou de notre raison d'être, survenant le plus souvent lors d'évènements plus ou moins inhabituels ou déstabilisants (comme l'aveu d'Alice à Bill dans *EWS*), s'apparenteraient à des « éclaircies » pour Heidegger :

Sur le plan sémantique, le mot « vérité », note Heidegger, se traduit du grec par « dévoilement ». La vérité serait donc le passage de ce qui est caché à la lumière. Mais ce dévoilement n'est jamais entier. Une part du monde demeure impensée. Or ce qui reste occulté, fait partie de la vérité de l'être tout autant que ce qui apparaît dans le dévoilement. (Poitras, 2007, p. 20)

Heidegger utilise la métaphore de la « clairière » (*Lichtung*) pour traduire sa pensée ontologique et dépasser ainsi la banale conception platonicienne de condition de possibilité de l'apparaître. En effet, l'éclaircie (l'Être) n'est possible que parce qu'existe la clairière (un lieu ouvert) pour lui permettre d'apparaître. Plus prosaïquement, c'est parce qu'un espace est ombragé que la lumière peut s'y introduire et se révéler sous nos yeux (le regard du *Dasein*), comme une clairière tout entière. C'est l'entièreté de ce

¹⁵⁷ Tout en reconnaissant que les films de Kubrick sont généralement sombres et doublés d'une « esthétique très marquée » (Morel, 2002, p. 19), ce qui est très intéressant.

jeu d'ombre et de lumière qui fait d'elle ce qu'elle est : une clairière. Autrement dit, le jour a besoin de la nuit pour exister et la nuit a besoin du jour pour se dévoiler et nous apparaître dans son essence.

Sur la base des travaux de recherches entrepris par Poitras (2007 ; 2014) sur traitement de la nuit au cinéma, il est donc possible d'envisager une double posture épistémologique du rapport entre la nuit et le jour : selon la tradition dualiste cartésienne la nuit s'opposerait au jour, comme si le sujet était séparé de l'objet, tandis que d'un point de vue phénoménologique, la nuit et le jour entretiendraient une relation de *coappartenance*, le sujet étant inextricablement lié au monde par la sensorialité perceptive et imaginative.

Cette proposition s'inscrit dans la droite lignée de la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty (1964). Dès le début de son livre *L'œil et l'esprit*, Merleau-Ponty critique le dualisme cartésien appliqué aux sciences modernes, au point d'affirmer que « La science manipule les choses et renonce à les habiter » (1964, p. 9). Le philosophe se réfère aux sciences naturelles, dont la démarche expérimentale appelle une attitude de neutralité objective. La posture du scientifique est de tenir le monde à distance de lui. Sa tâche consiste donc à observer le monde de manière détachée, comme s'il pouvait en disposer sans limites, en favorisant un rapport d'opposition ou de domination avec la nature. Merleau-Ponty (1964) redoute ainsi une forme d'instrumentalisation aveugle du pouvoir de la raison, susceptible de conduire à des dérives déshumanisantes. Pour le philosophe, nul doute que l'expérience du monde prévaut à toute construction intellectuelle qui ferait de l'homme un « *manipulandum* », un « objet général » ou une « machine à information » (Merleau-Ponty, 1964, p. 12- 13). Il défend que les artistes, comme les peintres par exemple, engagent tous leurs sens dans leur création. Ce faisant, ils seraient les seuls capables de rendre visible « le sol du monde sensible et du monde ouvré tels qu'ils sont dans notre vie, [...] » (Merleau-Ponty, 1964, p. 12).

En psychologie humaniste, la critique de Merleau-Ponty a sans doute eu une influence décisive sur les théorisations de Bernd Jager, qui postule, tel que nous l'avons mentionné au premier chapitre, deux rapports différents au monde, notamment à travers les sciences dites naturelles d'un côté, le champ des arts, des religions et des humanités de l'autre. Rappelons que pour l'auteur, l'équilibre vital et spirituel de l'homme reposerait sur une unité cosmique qui dépendrait de l'articulation d'opposés formant un couple. La vitalité psychologique du sujet dépend du respect et de la reconnaissance des différences qui le portent

dans l'être. Sur le plan épistémologique, la complémentarité de ces opposés peut être rapprochée de la relation de *coappartenance* heideggérienne entre le jour et la nuit, que nous venons de voir. Dans la section qui suit, nous allons reprendre quelques-uns de ces couples d'opposés, y compris les concepts jagériens du *seuil* et de l'*obstacle*, pour développer le couple du jour et de la nuit, que l'auteur a peu exploré d'après nos lectures¹⁵⁸.

Le travail est un univers diurne

Pour Jager, le jour prédispose l'homme à « Une attitude d'affairement quotidien [qui] ouvre sur le monde du travail, dans lequel nous cherchons à transformer un monde naturel résistant ou indifférent en un monde qui se conforme davantage aux besoins corporels et matériels humains. » (2013, p. 2). Dans cette perspective, le monde environnant est soumis à nos besoins et à nos désirs. Le monde du travail inspire donc un rapport de forces, que l'auteur rapproche de l'univers technoscientifique rationnel et impersonnel, avec ses codes, ses hiérarchies, ses objectifs à atteindre, ses problèmes à résoudre, ses obstacles à franchir. Cet univers physique, dominé par la *technè*, n'a absolument rien de négatif en soi : « Bien au contraire, le monde du travail offre une incitation constante au développement de l'intelligence et de l'imagination et il contribue grandement à l'humanisation de l'humanité. » (Jager, 2013, p. 3). Le travail, principalement associé au « progrès matériel » (Jager, 2013, p. 3), vise donc à améliorer nos conditions d'existence, à faire progresser nos connaissances, à perfectionner nos moyens techniques, bref, à transformer notre relation au monde matériel .

Dans le même ordre d'idées, le penseur allemand Karl Jaspers établissait une opposition entre les lois de la nuit et celles du jour :

Il s'agit, selon lui, de deux manières de vivre le rapport au monde et à l'absolu, radicalement différentes, mais dont on ne peut dire a priori que l'une vaut davantage que l'autre. « La loi

¹⁵⁸ Il y fait néanmoins souvent référence, comme dans le texte « La psychologie en tant qu'art et en tant que science. Une réflexion sur le mythe de Prométhée » (Jager, 2013). Il écrit par exemple : « [...] en tant que couple, j'aurais pu choisir le jour et la nuit ou étudier les différences et les complémentarités des manières masculine et féminine d'être au monde. » (2013, p. 2)

du jour, nous dit-il, met de l'ordre dans notre vie, exige clarté, logique et fidélité, lie à la raison et à l'idée, à l'unique et à nous-mêmes. »¹⁵⁹ (Lacroix, 2010, septembre)

Cette alternance entre nuit et jour, bien que schématique, se retrouve dans le film *EWS*. La question reste de savoir si ces lois se conjuguent entre elles.

Pour Jager, la sphère du travail est structurée par des *obstacles*, dans un esprit de « lutte pour l'existence » (Jager, 2013, p. 18). Cet univers est décrit comme « unitaire », au sens où toute chose serait perçue comme un seul et même objet, neutralisant toute différenciation entre deux opposés complémentaires¹⁶⁰. Ce faisant, la différence entre le masculin et le féminin serait abolie, tout comme le seraient le jour et la nuit, neutralisés par une vision unitaire. Nous soutenons qu'une telle vision participe de la *diurnisation excessive de l'être au monde nocturne*, tel que décrit au deuxième chapitre. Ce « monde naturel et scientifique du travail » (2013, p. 26) est qualifié d'« inhabitable » (2013, p. 1) par Jager, au sens où il exclut par principe de méthode toute considération pour la présence humaine¹⁶¹.

Sur le plan imaginaire, le monde du travail inspire une *disposition psychique diurne*, se traduisant par un régime diurne de la pensée, mais aussi par un régime diurne du corps, pourrait-on dire, puisque celui-ci nous permet d'effectuer des tâches spécifiques, qu'elles soient intellectuelles ou mécaniques, complexes ou répétitives, jusqu'à négliger temporairement certains besoins naturels, comme on l'a vu au deuxième chapitre. Dès lors, nous souhaitons rapprocher le *monde du travail* jagérien d'un *monde diurne*, différent du monde nocturne, et nécessaire lorsqu'il ne se confond pas avec une forme d'absolutisme qui refuserait ou condamnerait les lois de la nuit (l'attitude scientifique comme *univers diurne*).

¹⁵⁹ Dans son ouvrage *Philosophie* (1932), Jaspers consacre un long développement à l'opposition entre la « loi du jour » et la « passion pour la nuit », nous dit le journaliste Alexandre Lacroix (2010, septembre). Plus tard, Jaspers publiera un ouvrage intitulé *La Norme du Jour et la Passion pour la Nuit* (trad. Corbin), apud Hermès, I, janvier 1938. Il semble que pour le philosophe, la synthèse entre le jour et la nuit soit impossible, contrairement à ce que laisse entendre Heidegger.

¹⁶⁰ En référence au mythe de Prométhée d'Hésiode, la séparation entre les mortels et les immortels marque le début de la civilisation. Jager considère que la non-reconnaissance de la différenciation culturelle des opposés peut provoquer une forme de déshumanisation.

¹⁶¹ Selon la conception jagérienne, il faudrait ajouter la présence du divin. De notre point de vue, toute subjectivité humaine suppose d'emblée la possibilité d'une ouverture à une dimension spirituelle.

Lorsque l'on perçoit le monde uniquement sous cet angle, sans considération aucune pour le versant nocturne de l'être, on s'aliène :

La division historique entre les sciences naturelles et les technologies d'un côté, et les pratiques religieuses, les arts et les humanités de l'autre, reflète le besoin humain d'habiter le monde en des manières radicalement différentes. Toute tentative d'unifier et de standardiser radicalement ces manières humaines de voir et de comprendre, ou de leur imposer une hiérarchie stricte, ne rend pas le monde plus cohérent ou transparent, mais nous conduit seulement à un plus grand appauvrissement et à une déshumanisation de notre monde culturel. (Jager, p. 2013, p. 20)

Dans le film *EWS*, cet appauvrissement prend la forme de la domination masculine, du corps chosifié et du culte des apparences. Les différences entre le jour et la nuit sont abolies au profit de la domination et de la neutralisation. C'est en ce sens que la diurnisation excessive de notre rapport au monde nocturne contribue à une forme de désubjectivation aliénante que nous étudierons au chapitre 7.

Sur le plan de l'imagination, Jager dira que « Tout le domaine de l'*imitation*, en effet, semble organisé par la ressemblance et dominé par le désir de rétrécir et éventuellement, de faire disparaître la distance fatidique qui sépare l'image de la "réalité". » (1987, p. 2). Il fait notamment référence au stade du miroir de Lacan, qui présuppose que l'enfant cherche à faire coïncider son reflet dans le miroir avec lui-même pour atteindre un idéal d'apparence, à la manière de l'histoire du peintre antique Xeuxis, qui représentait fidèlement des grappes de raisins au point d'attirer les oiseaux sur la toile. « Cette entreprise tout entière se tient sous l'égide d'une *aemulatio* – c'est-à-dire d'un effort aussi vainc, que désespéré, d'égaliser quelque chose qui, dans son idéalité, reste à jamais hors de portée. » (Jager, 1987, p. 2) Pour Jager (1987), l'imagination n'apparaît donc pas comme une faculté de représenter le visible, mais de nous faire voir le monde en première fois, c'est-à-dire de manière originale, dans la mire de la critique nietzschéenne de la métaphysique classique séparant l'illusion de la réalité depuis Platon. Ainsi, Jager conclura que « L'imagination correspondant elle-même à la mise en lumière d'un monde dans un contexte culturel qui, toujours, incarne avec respect la différence et la distance des sources dont nous avons jaillit. » (1987, p. 3).

La fête appartient au monde nocturne

Le monde de la fête, tel que le conçoit Jager, à l'inverse du monde du travail, invite à une rencontre conviviale et à une conversation où les rapports de force se trouvent abolis. On entre alors dans un monde *habité* par une présence humaine hospitalière et régi par des lois éthiques :

Propulsé dans le monde de la fête, le corps humain émerge de l'emprise de la tâche et se place dans une perspective nouvelle où le sujet s'adresse à un autre sujet. En pivotant du monde du travail en direction de celui de la fête, nous passons progressivement d'un monde dominé par l'obstacle à un royaume entièrement sous le signe du seuil. (Jager, 1997, p. 13)

Le « seuil » désigne une démarcation entre deux mondes, comme le serait une porte d'entrée séparant un espace extérieur d'un espace intérieur. Ce seuil permet la rencontre entre un hôte et un invité. Il s'agit donc d'une métaphore de la rencontre dans un monde *habité*. Un monde fait de respect mutuel, d'accueil chaleureux et de bienveillance. Ce monde habité concerne une disposition éthique qui reconnaît l'autre dans sa dignité et dans sa différence à l'égard de soi. Dans ses propres mots, Jager décrit le *seuil* comme suit :

L'emblème faisant référence à l'acte d'habiter la différence est le seuil. Ce seuil crée un espace intime en ouvrant les portes d'une dualité cosmique à l'intérieur de laquelle un espace a été créé afin de permettre la cohabitation de plusieurs réalités sans que leur différence respective s'efface. Le seuil assure l'unité de cette paire indivisible qui est celle du couple primordial de l'hôte et de l'invité. (1997, p. 12-13)

Dans le monde de la fête, c'est une vision intégrative de la multiplicité des expériences subjectives qui prévaut. C'est une *alliance* qui est visée et non une volonté de domination ou d'exclusion : « La principale préoccupation de ce monde est celle de rassembler les gens pour célébrer des événements religieux ou civils, de former des institutions et des alliances, et de promouvoir de façon générale les instances culturelles qui favorisent la révélation mutuelle de soi, du monde et des autres. (Jager, 1997, p. 3)

Nous pensons que le *monde de la fête* peut être rapproché du *monde nocturne*. Nous passons du jour à la nuit comme nous passons du travail à la fête. Alors, si le temps d'une séance marque un temps d'arrêt dans l'enchaînement des pensées rationnelles et des activités quotidiennes, la psychothérapie ne serait-elle pas à envisager comme un *espace nuital* ? Un espace pénombral dont l'entrée principale peut faire peur, certes, comme le soir venu, lorsqu'on appréhende le coucher, l'insomnie, mais qui susciterait aussi un espoir d'en sortir transformé. Ce qui nous amène maintenant à nous demander si la psychothérapie représente forcément une sortie de la nuit pour accéder à la pleine lumière du jour, comme le veut la tradition philosophique depuis Platon ? Autrement dit, consiste-t-elle à regagner activement le monde diurne (le fonctionnement « normal », habituel, adapté), ou à vivre une relation véritablement intime avec soi et avec l'autre à la nuit tombée ? Ces questions demeurent ouvertes pour l'instant, mais ont le mérite de contredire une image pour le moins convenue, qui consiste à imaginer la thérapie comme une ascension finale vers la lumière.

Le pivot comme expérience du crépuscule

Entre le jour et la nuit, le phénomène de transition crépusculaire nous fait basculer dans un autre rapport à soi, au temps et à l'espace, comme nous l'avons déjà mentionné. Dès lors, nous entrevoyons métaphoriquement le crépuscule du matin ou du soir comme le « pivot » jagérien de la conscience humaine, qui permet de changer de perspective entre le seuil et l'obstacle, le travail et la fête, le cosmos et l'univers, le jour et la nuit, etc. Privé de cette capacité de pivoter d'un opposé à l'autre, l'homme risquerait de sombrer dans un déséquilibre aliénant.

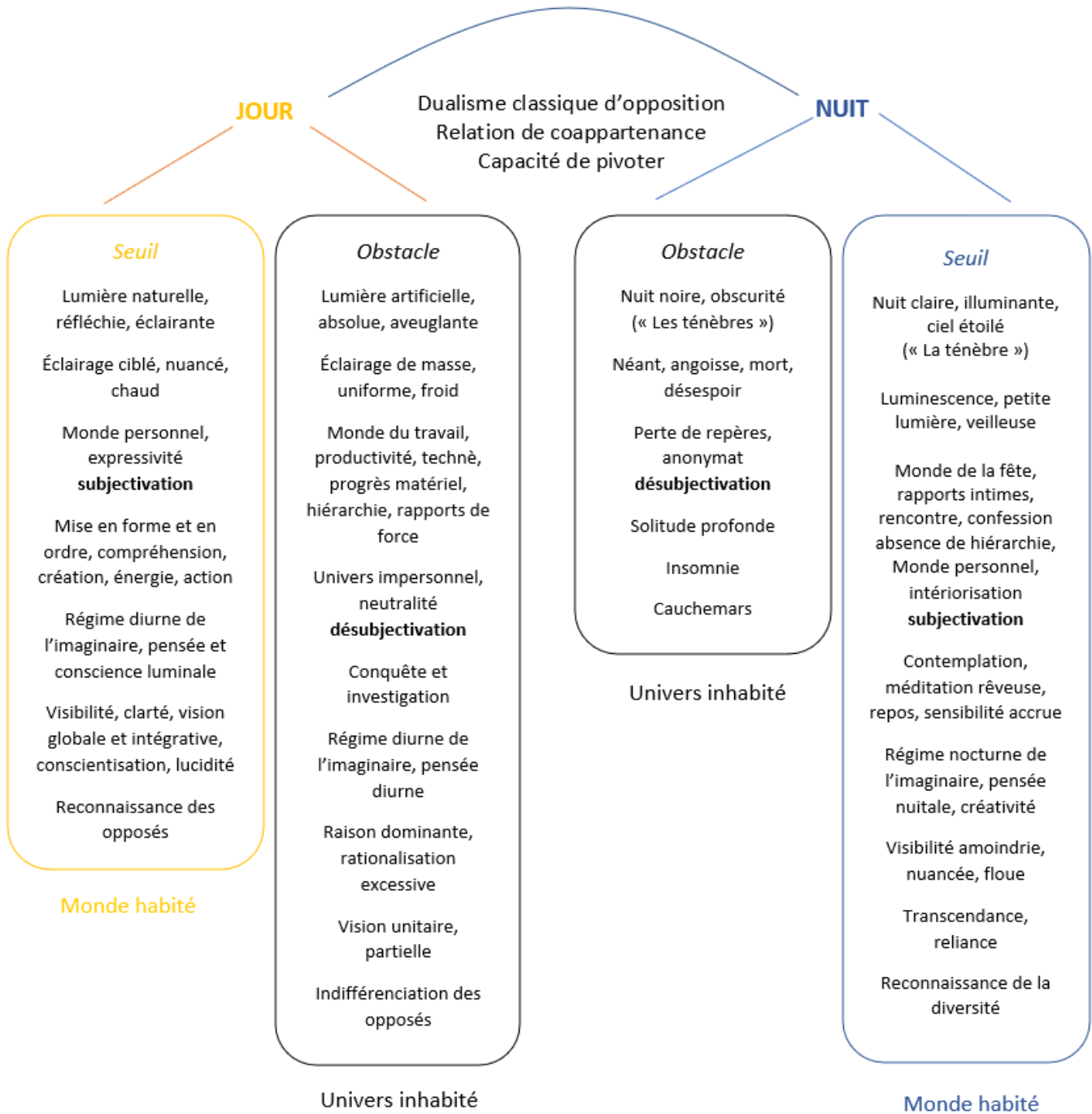
Pour illustrer ce pivotement, Jager (2013) donne l'exemple de l'astronome. Avant d'observer le ciel étoilé avec son télescope pour en étudier la composition chimique et physique, l'astronome admirait avec passion et naïveté la voûte céleste. Saisi par sa beauté, il ne fit qu'un avec cette voûte, mu par une fascination qui allât ensuite se transformer en vocation scientifique. Jager (2013) décrit ainsi cette transformation comme une *conversion du regard* : à cet instant d'observation détachée « le ciel étoilé de la nuit est transformé en un monde de ça. » (2013, p. 11). Plus loin dans l'article, il ajoute ceci :

Nous pouvons voir ce monde et l'étudier ; il peut nous inspirer à faire de merveilleuses découvertes qui, à leur tour, peuvent avoir des implications extraordinaires pour notre vie sur terre, mais nous ne pouvons jamais intimement toucher, comprendre ou habiter ce monde. Pour nous en approcher, nous devons, pour un moment, nous abstenir de considérer ce monde comme habité par un *il*, un *elle* ou un *nous*. (Jager, 2013, p. 11)

Aussi se réfère-t-il aux premières grandes observations scientifiques du ciel étoilé ayant permis d'établir un calendrier et d'orienter les marins en mer. La modernité commence par une conversion scientifique du regard qui permet d'améliorer nos conditions d'existence, certes, mais qui inévitablement nous éloigne du monde primitif, familier, et habité par une présence humaine. Il s'agit d'un univers neutre et composé d'objets inertes. Ainsi habite-t-on un monde vécu (le *cosmos*) et non un univers abstrait ou matériel qu'il s'agirait de conquérir¹⁶². Tout le défi consiste alors à pivoter entre plusieurs visions du monde selon les impératifs contextuels (cf. schéma n°4.2). Le jour et la nuit ne peuvent donc pas se confondre, mais plutôt se révéler mutuellement l'une à l'autre dans un rapport ouvert de coappartenance marqué par un *seuil*.

¹⁶² La notion d'habitation jagérienne est à comprendre dans le sens précis d'une entrée en relation avec la subjectivité d'un autre, là où dans un esprit de laboratoire, l'autre devient nécessairement un objet d'observation excluant l'implication de l'observateur. Il ne s'agit pas d'établir un constat préjudiciable envers la science ou une critique en règle de sa pertinence.

Schéma 4.2 Postures et rapports au monde



Nuit habitable et nuit inhabitable, du crépuscule jusqu'à l'aube

« It's not just about light or dark. Ask how you can experience everything in between. »¹⁶³

Pour Xavier Pietrobon (2005), l'insomnie est le propre de l'homme, contrairement aux animaux, car il est le seul être à se remettre en question. Dans l'expérience de l'insomnie, l'homme ne parvient pas à trouver le sommeil, ou plutôt, à se laisser gagner par lui. L'insomnie est fondamentalement *rupture*, en ce sens qu'elle rompt avec la familiarité, l'écoulement du temps et assigne l'insomniaque à un non-lieu entre le jour et la nuit. L'insomnie défait ainsi l'union cyclique entre le jour et la nuit, atrophiant l'un des aspects constitutifs de l'homme : sa part d'ombre. L'insomniaque se trouve à être en déséquilibre dans son essence, contrarié et épris d'une « vigilance hypertrophiée » (Pietrobon, 2005, p. 8) face au monde qui l'entoure. Dans l'impossibilité d'oublier ce monde, le corps épuisé par le manque de sommeil demande un repos qu'il ne peut obtenir. Sa présence au monde est altérée, et cette altération le fait souffrir puisque la fatigue sépare l'homme du monde qui le rappelle incessamment aux bras de Morphée. Il s'agit donc moins de trouver le sommeil que d'achever la veille incessante (Pietrobon, 2005).

L'insomnie se présente comme une « énigme à résoudre » (Pietrobon, 2005, p. 7) pour celui ou celle qui ne peut pas fermer les yeux sur quelque chose. L'insomnie force à réfléchir, elle sollicite la raison, appelée à dépasser les évidences et les apparences du jour. D'où l'association récurrente entre la philosophie et la nuit (la chouette de Minerve ; la nuit porte conseil, etc.) : « L'insomnie c'est la philosophie qui pénètre l'individu afin de le mettre en contact avec ce qui en lui touche l'être véritable, la vérité celée dans la nuit. » (Pietrobon, 2005, p. 10). Bill vit en quelque sorte une expérience d'insomnie durant la deuxième et la troisième nuit du film, après sa dispute avec Alice.

En nous montrant comment certains récits nocturnes mettent en scène des situations où l'homme se heurte à la *limite de l'Autre*, Cédric Dolar (2013) distingue une *nuit habitée* d'une *nuit inhabitée*. La première serait marquée par un *seuil*, et la deuxième par un *obstacle*, selon la conception jagérienne que nous venons de voir. L'auteur s'appuie notamment sur la philosophie du nocturne de Maurice Blanchot et

¹⁶³ Un slogan affiché dans la salle d'attente d'un optométriste montréalais.

d'Emmanuel Lévinas, qui se sont évertués à décrire différentes expériences psychologiques et métaphysiques reliées à l'insomnie.

Dolar commence par nous préciser la différence entre la *première nuit* et l'*autre nuit* chez Blanchot : « Cette première nuit est encore assujettie au règne du jour en ce sens qu'elle le prépare, en circonscrit le début et la fin et se donne comme contrepoids nécessaire à l'appréciation de son éclat. » (2013, p. 52). Autrement dit, la *première nuit* blanchotienne permettrait d'apprécier et de célébrer le jour grâce au repos nocturne¹⁶⁴. Cette nuit habitée est donc à entendre comme le « lieu du sommeil et de l'oubli » (Dolar, 2013, p. 77) qui marque la finitude de l'homme. Fœssel la caractérise comme le fait de « [...] se glisser en elle, l'habiter et être accueilli par ses lumières, [...] » (2017, p. 126-127). Cette première nuit du sommeil et de l'oubli est donc perçue comme *hospitalière* pour la plupart des auteurs qui ont étudié l'insomnie blanchotienne (Fœssel, 2017 ; Dolar, 2013 ; Pietrobon, 2005).

Quant à l'*autre nuit*, elle évoque une expérience d'anonymat où l'homme se confronterait à l'angoisse la plus aiguë face au vide¹⁶⁵ : « Elle est si absolument vide que même les fantômes avec lesquels l'insomniaque tente de la peupler sont absents. La seule chose que l'on y voit, c'est l'"invisible" » (Fœssel, 2017, p. 127).

Dans le même ordre d'idées, *l'il y a* lévinassien¹⁶⁶ s'apparente à une expérience impersonnelle de dissolution de la conscience humaine dans l'absence la plus radicale, autrement appelé un *règne de neutralité*, et que l'on pourrait rapprocher de l'irreprésentabilité de la mort, notamment « [...] parce qu'il fait de la conscience la source de la lumière du monde ("C'est par la lumière que les objets sont un monde, c'est-à-dire sont à nous"). » (Fœssel, 2017, p. 126). Autrement dit, « Dans l'insomnie, la conscience (qui

¹⁶⁴ « La première nuit, c'est encore une construction du jour, écrit Blanchot. C'est le jour qui fait la nuit, qui s'édifie dans la nuit : la nuit ne parle que du jour, elle en est le pressentiment, elle en est la réserve et la profondeur. Tout finit dans la nuit, c'est pourquoi il y a le jour. Le jour est lié à la nuit, parce qu'il n'est lui-même jour que s'il commence et s'il prend fin. » Blanchot, M. (1955). *L'espace littéraire*, V, I, « Le piège de la nuit », p. 219.

¹⁶⁵ Précisons que « *L'il y a* peut certes se qualifier comme présence, sur le mode de l'existence, mais tout aussi le peut-il comme absence, sur le mode de l'existant, de la personne. » (Pietrobon, 2005, p. 57).

¹⁶⁶ « Cette "consumation" impersonnelle, anonyme, mais inextinguible de l'être, celle qui murmure au fond du néant lui-même, nous la fixons par le terme d'*il y a* », écrit Lévinas, dans *De l'existence à l'existant*, « Existence sans monde », 2, 1981, p. 93-94.

est toujours conscience d'une chose) s'abîme dans le néant puisqu'il n'y a plus rien à regarder, aucune lumière qui éclaire le monde, seulement l'horreur d'une nuit sans fin qui submerge le moi au point de l'abolir. » (Fœssel, 2017, p. 124-125). C'est « l'horreur de la lucidité », une sorte de conscience du néant qui se néantise, « [...] de cette vérité que l'homme ne devrait pas découvrir. » (Pietrobon, 2005, p. 197). Cette vérité, pour le philosophe, est celle de l'infini du savoir ; pour le chrétien, celle de la vérité divine qui transcende toute forme de connaissance ; et pour le psychologue, celle de l'inconscient lui-même.

L'insomnie se rapporte donc à une « *phénoménologie de l'inapparent* » (Pietrobon, 2005, p. 7) qui verticalise le temps et confine l'insomniaque dans l'éternité du présent. Elle vide le temps de sa temporalité comme elle vide l'espace de sa spatialité, l'être de son devenir, et l'autre de sa présence ; « [...] justement parce que l'avenir intervient par la figure de l'autre, plus exactement c'est l'autre qui ouvre le rapport à l'avenir, à travers la relation de face-à-face. » (Pietrobon, 2005, p. 49).

Pour Heidegger, si cette angoisse du vide fait naître le sentiment d'une radicale étrangeté, elle ouvre en même temps de nouvelles possibilités d'être, à l'image de la singularité au fond du trou noir dont nous avons déjà fait mention. Il s'agirait pour l'homme d'affirmer son authenticité contre la facticité, la vacuité de l'existence et le mode impersonnel du « on ». Heidegger dira par exemple que :

Dans l'obscurité je ne vois rien et pourtant je vois. Il en va de même de l'ouïe. Par exemple, une sentinelle écoute attentivement dans le silence sans rien entendre de déterminé, pourtant il entend. Son écoute est l'éveil le plus tendu du vouloir entendre. L'écoute est la condition de la possibilité de l'entendre. C'est l'être ouvert pour l'espace de l'audible, tandis que l'entendre est l'atteinte d'un audible déterminé. (Heidegger, cité par Pietrobon, 2005, p. 64)¹⁶⁷

Rien ne préfigure donc le retour de la lumière dans *l'autre nuit*, que Xavier Piétrobon (2005) considère comme une forme particulière de l'insomnie où l'homme ne connaît ni limite ni horizon, le renvoyant aux ténèbres de la *nuit noire* ayant précédé la parole du Dieu chrétien. La nuit noire devient donc une métaphore pour désigner *l'il y a* de Lévinas et la *présence de l'absence* de Blanchot, comme absence d'un

¹⁶⁷ *Héraclite (séminaire du semestre d'hiver 1966-1967)*, avec E. Fink, XI, p. 178.

Autre et comme « expérience revécue de la blessure originelle », sous-entendue par Dolar (2013) comme la *distance qui nous sépare de l'autre*. Car c'est bien le sentiment de présence d'un Autre qui permet de s'abandonner en toute confiance au monde et dans le sommeil. Cette idée est également partagée par Fœssel : « Cette nuit s'identifie, en effet, aux ténèbres de l'origine marquées par l'absence de Dieu et de toute parole qui introduirait une lumière dans le chaos. » (2017, p. 126). Cette nuit noire exhibe le Rien. Et Pietrobon en dira ceci :

La nuit noire, noire de son infini, inquiète précisément à cause de cet infini. L'homme referme ses fenêtres et ses volets devant cette nuit qu'il ne veut pas voir. Devant laquelle il préfère dormir, autrement dit se cacher, se cacher au plus profond de l'oubli du sommeil. Plutôt dormir que faire face à la nuit noire de l'insomnie. (2005, p. 101)

Dolar (2013) questionne les possibilités de sortie de cette nuit inhabitée. Ce qui pose aussi la question de savoir comment approcher l'autre dans son étrangeté la plus radicale (thème qui parcourt tout le film *EWS*). Pour Blanchot, l'insomniaque serait subitement projeté au dehors de son ex-existence et nécessiterait de revenir à lui-même pour rompre avec l'angoisse. En revanche, pour Lévinas, l'insomniaque serait rivé à lui-même, et devrait s'arracher de l'envahissement du neutre par l'*évasion*. Dès lors s'agit-il d'« une évasion pour *ne plus être dans*. » (Pietrobon, 2005, p. 42). Et comme il n'y a personne pour interrompre l'insomnie (dans la solitude il n'y a personne, et quand il y a quelqu'un, il dort), cette évasion passerait par la formation d'un horizon de rencontre du Transcendant, dans la mesure où ce dernier ferait monde pour la conscience.

Pour Dolar (2013), cette sortie de la nuit noire est conditionnelle à une rencontre éthique dans l'expérience relationnelle de la psychothérapie. Le face-à-face s'apparente alors à la rencontre métaphysique du Transcendant chez Lévinas, qui implique un *voile* (en référence au visage imperceptible du Dieu chrétien décrit au chapitre 3). Si le visage symbolise l'attitude éthique par excellence pour Lévinas, c'est bien parce que je n'observe pas le visage de l'autre, je le *regarde*, sans savoir quel détail je perçois, et son apparition me responsabilise. Le regard thérapeutique impose donc d'être voilé par la finitude, contre la tentation blessante de vouloir percer « à jour » le mystère de l'autre. Autrement dit, sans mystère, aucune distance possible, pas plus que la promesse d'une rencontre. Le voile symbolise alors une limite qui instaure une distance protectrice, dans une sorte d'entre-deux qui rappellerait le seuil de la porte (Dolar, 2013). C'est

de cet entre-deux que peut naître un dialogue qui rendrait la nuit noire *habitable* selon Dolar (2013). En ce sens, la parole permettrait à cette nuit noire de s'éclairer d'elle-même. C'est du moins la piste que nous suggère l'auteur, sans être allé plus loin.

À l'égard d'une soi-disante « manifestation de l'essence ténébreuse de l'être », Fœssel se montre plutôt critique, car « En faisant de l'« autre nuit » une révélation de l'origine, cette métaphysique témoigne de ce que personne ne peut voir. Sous la forme d'une nuit sans lendemain, l'invisible devient l'objet d'un savoir dont le métaphysicien prétend qu'il lui appartient en propre. » (2017, p. 130).

Pour le philosophe, cette noirceur absolue est donc non seulement impossible et impensable, mais réduite à n'être expérimentée que par les métaphysiciens. Or, dans le monde de la nuit, nous dit-il, on finit toujours par voir quelque chose, par y entrer, par s'y perdre et par en sortir, pour poser un regard nouveau sur le monde. En effet, si « Les choses "sortent" de la nuit, c'est donc que la nuit leur permet d'apparaître dans le clair-obscur. » (Fœssel, 2017, p. 130). Ainsi, la nuit mettrait plutôt en lumière un monde *avec* ou *sans témoin* (que l'auteur associe au regard d'autrui). La nuit gagne alors en positivité dans sa capacité de devenir source de création, contrairement à la nuit noire, où le Rien marque l'absence de toute volonté et de toute perception, y compris du rêve. De plus, nous dit Fœssel (2017), étant donné que les perceptions imaginatives peuvent varier à l'infini, le monde ne peut pas disparaître complètement pour une conscience donnée. La nuit peut donc devenir poétisante, habitable... mais comment ?

Dolar (2013) sous-entend de passer de l'*autre nuit* à la *première nuit* pour la rendre habitable :

C'est en suivant le sens de cette question que pourrait se développer toute une poétique de la *nuit habitée*, dont l'accueil serait réservé à l'âme consentant, pour un temps, à être enveloppée de mystères. Le poète pourrait y décliner mille paysages autour de ce que Blanchot nomme la *première nuit*. Car cette nuit habitée, si elle est le lieu du sommeil et de l'oubli, se donne aussi comme le lieu d'une intimité doucement enclose, d'un repos qui s'abandonne, d'un endormissement de la pensée diurne – nous ouvrant l'accès à d'autres régions de l'existence. (2013, p. 77)

Néanmoins, ne pourrait-on pas envisager une nuit intermédiaire entre *l'autre nuit* et la *première nuit* ? Une nuit qui ne soit ni préparative du jour, ni déssubjectivante ? Comme nous l'avons vu avec Piétronobon, l'insomnie apparaît comme un non-lieu. Or, dans un autre passage de son livre, l'auteur considère que « L'insomnie est une zone intermédiaire à la frontière du jour de l'éveil et de la nuit du sommeil ; elle est la monstruosité paradoxale de la nuit de l'éveil. Elle est une *nuit-crêpuscule*, au sens où elle n'appartient finalement pas plus au jour qu'à la nuit, mais peut-être aux deux à la fois. » (2005, p. 25). Cette précision soulève la possibilité qu'il puisse en effet exister un autre type d'expérience insomniacque, où l'être serait situé. Si l'insomnie peut être entendue comme négation d'un lieu, rien n'empêche d'en faire un lieu nouveau.

Cela signifie que pour trouver le sommeil, l'insomniaque doit renoncer à se prendre pour Dieu et accepter la réalité de sa finitude et de sa solitude existentielle. Il cesserait ainsi de lutter et de s'inquiéter. L'évasion lévinassienne devient donc la condition même d'un retour à soi blanchotien afin de rompre avec l'angoisse du vide. Dit autrement, *se perdre* devient la condition même du *trouver*. Nous pensons que Bill vit une telle expérience durant ses explorations nocturnes.

Une *subjectivation nocturne* consisterait donc à reconnaître cette implacable finitude. En somme, elle consisterait à accepter l'absence de *présence absolue, véritable et éternelle*. Cette expérience intégrerait la nuit et le jour, devenant cette « nuit-crêpuscule » pressentie par Piétronobon (2017). La « présence de l'absence » deviendrait une « présence à soi » avant de devenir « oubli de soi ». Cette *présence à soi* impliquerait d'accepter la nuit pour elle-même, de devenir nuit, en dehors de tout rapport préparatif au jour. Être présent à soi passerait donc nécessairement par un détour-retour à soi comme possibilité d'être. Nous appellerons cette nuit habitable *la deuxième nuit*. Dans *EWS*, cette nuit marque le retour de Bill à son foyer.

Dans le « Fragment d'un journal de l'homme » (*Le droit de rêver*, 1970), Bachelard se fait le chantre de la solitude nocturne. Ainsi va-t-il écrire que « La conscience d'être seul, c'est toujours, dans la pénombre, la nostalgie d'être deux. » (1970, p. 188). Si la noirceur de la solitude effraye, le poète nous rappelle que « [...] la solitude nous met en état de méditation première. » (1970, p. 189) ; que la solitude peut donc

aussi se révéler comme une grande puissance méditative. L'enfant solitaire ne se relie-t-il pas au monde en rêvant ?

Bachelard, avec sa fantastique description poétique de la noirceur et de la petite lumière, nous montre le chemin à suivre pour explorer et décrire cette *deuxième nuit*. En effet, tandis que la solitude nocturne devient nuit noire dans le fragment (1970), les images de l'intimité matérielle de *La Terre et les rêveries du repos* (1948) nous renvoient à une nuit habitée. Dans notre optique de poétisation existentielle du nocturne, ces références (parmi d'autres poètes romantiques) nous permettront de décrire plus finement les expériences psychiques de noirceur et d'illumination dans *EWS*, et ainsi, de nous figurer comment poétiser les états psychiques nocturnes en psychothérapie, notamment à partir des modalités du regard.

En faisant de l'*autre nuit* blanchotienne une *deuxième nuit* de l'insomnie dans son versant poétisant (une expérience nocturne sublimée par la rêverie poétique), la nuit noire paralysante deviendrait un *monde nocturne festif*, au-delà de la seule rencontre métaphysique avec le Transcendant ou avec le contenu inconscient du rêve nocturne. Cette *nuit festive* révélerait un imaginaire-ressource à cultiver.

Cela-dit, si la nuit peut être éclairante (au sens de devenir créatrice), encore faut-il pouvoir décrire cette lumière nocturne, car toutes les lumières ne se valent pas. Lévy n'a-t-il donc pas raison de demander « À quelle lumière référer la nuit ? » (2005, p. 303). Et Landrieu de répondre :

À *lux*, la substance lumineuse ou à *lumen*, le rayonnement ? Quelle est la lumière qui fait couple avec la nuit, c'est-à-dire dont l'union avec la nuit est féconde ? Peut-on penser le rayonnement de la nuit, sa luminescence ? Oui, le rayonnement de la nuit – la nuit étoilée, c'est le rayonnement de la lumière de l'univers qui donne à la nuit sa profondeur et révèle l'obscur. Une nuit éclairée par la lumière artificielle ne rayonne pas, car l'éclairage forcé nous fait perdre notre vision de l'univers. À éclairer artificiellement la nuit, à nier que la *tension féconde entre la nuit et la lumière provient des forces de la nature et de l'univers*, nous risquons de perdre beaucoup. (2005, p. 26)

Cette réponse nous semble tout à fait pertinente dans la mesure où elle permet de distinguer plus précisément une nuit *claire* d'une nuit *noire*. Alors que la *nuit inhabitée* serait noire, opaque et

infranchissable, une *nuit habitable* serait claire, invitante et marquée de seuils. La *deuxième nuit* serait donc éclairée par une lumière qui lui serait propre et naturelle (la lune et les étoiles, par le rayonnement indirect), sans se confondre avec la lumière solaire ou artificielle. L'univers diurne du travail cèderait sa place au monde nocturne de la fête dans l'imaginaire nocturne, la nuit de *sur-veillance* insomniacque devenant une nuit de *bien-veillance* poétique.

La *deuxième nuit* précéderait la *première nuit* pour se révéler « inappropriable », favorisant l'approfondissement de soi inspiré du romantisme poétique :

Une nuit inappropriable, c'est une nuit avec laquelle nous entretenons une certaine distance qui nous permet à la fois d'être à l'intérieur de nous-même, en communication avec le monde et avec la nature. En cela, elle est nuit de jouissance, celle de se sentir infiniment petit enveloppé dans le même espace universel que tous les êtres, tous les arbres, tous les animaux. (Landrieu, 2005, p. 317-318)

La synthèse entre intériorité et extériorité dont parle Piétrobon (2005) serait dès lors possible¹⁶⁸. Dans cette perspective d'union des contraires, nous utiliserons principalement l'image du ciel étoilé, d'autant plus qu'il existe deux perspectives de cette image : la perspective scientifique, qui considère le ciel étoilé comme un espace stellaire inerte, composé de gaz mortels et de phénomènes astrophysiques ; et la perspective poétique, qui dynamise l'imagination et fixe les rêves, comme dirait Bachelard : « Entre des points réels, entre des étoiles isolées comme des diamants solitaires, le rêve constellant tire des lignes imaginaires. » (1943/1990, p. 203)

Il y aurait beaucoup à dire et à entreprendre de cette deuxième perspective, comme le suggère avec conviction le poète : « Une psychologie de l'étoile et une cosmologie du regard pourraient se développer en de longues réciproques. Elles se présenteraient en une curieuse unité d'imagination. L'examen de cette unité imaginaire demanderait de longues études. » (Bachelard, 1943/1990, p. 211). Dans l'imaginaire

¹⁶⁸ L'auteur évoque en effet une dualité constitutive de l'homme, entre l'être et le néant, le jour et la nuit, comme l'a souligné Heidegger lui-même et la psychanalyse freudienne avec Éros et Thanatos : « Cette dualité qui se veut parfois conflit, notamment lors de l'expérience de l'insomnie, est une lutte entre les deux versants constitutifs de l'homme, à savoir l'infini et la finitude ; c'est de leur synthèse que l'homme entreprend sa construction personnelle. » (Pietrobon, 2005, p. 71).

collectif, l'étoile brillante symbolise la persistance d'une personne disparue dans le souvenir (puisque sa lumière nous parvient une fois l'astre éteint). Elle est à la fois passé et avenir. C'est dire combien sa contemplation nous renvoie aussi bien à la perte douloureuse d'un être cher qu'à la consolation, révélant une distance infranchissable et par là, une limite entre le monde des vivants et le monde des morts. Quant à la voie lactée, qui rend la nuit noire lumineuse : elle invite à une contemplation rêveuse, procurant un sentiment de grandeur infinie, qui nous rappelle en même temps combien nous sommes petits et uniques. Nous envisageons cette nuit lumineuse comme une nuit *habitable*, c'est-à-dire transcendante et hospitalière, en ce sens qu'elle nous parle : « [...] dans le ciel anonyme, nous fixons une étoile, elle devient notre étoile, elle scintille pour nous [...] » (Bachelard, 1943/1990, p. 211).

Dans le même ordre d'idées, Fœssel (2017) relie les étoiles au regard, pour nous proposer une distinction intéressante entre l'unique soleil qui régit les lois du jour et la multiplicité indénombrable des étoiles qui illuminent l'espace. En effet, comme le nombre d'étoiles s'avère infini, le ciel étoilé recèle quelque chose d'incalculable pour l'auteur. Il ne se laisse pas « totaliser » dans une seule image, pour reprendre le terme exact de Fœssel (2017, p. 55). On voit toujours plus que ce que l'on a déjà vu. Fœssel évoque donc une « démesure nocturne » (2017, p. 52) qui échapperait aux lois mathématiques et rappellerait les lois de la morale kantienne¹⁶⁹ : « [...] dès lors que les yeux se livrent à la nuit, le langage de la science devient inopérant. C'est à une autre loi (pour Kant, la loi morale) qu'il faut prêter l'oreille pour saisir l'immensité. » (Fœssel, 2017, p. 57).

Cette autre loi peut aussi être désignée par le seuil, qui en appelle à se « laisser altérer par la nuit » (Fœssel, 2017, p. 52), comme une invitation à y rencontrer l'altérité. En contemplant le ciel étoilé dans la perspective d'un monde *habitable*, la nuit cosmique nous relie à un tout autant qu'à nous-mêmes. Elle peut même devenir novalissienne, révélatrice d'un amour sans limite, extatique. Lors d'une telle expérience, la nuit étoilée *ouvre en nous des yeux infinis*, pourrait-on dire, à la manière de Novalis.

¹⁶⁹ L'auteur fait notamment référence à cette célèbre phrase de Kant : « la nuit est sublime, le jour est beau » (p. 52), pour dire que le sublime est ce qui dépasse le corps, effraye, et s'oppose aux canons de beauté classique qui vise une harmonie formelle d'éléments. La nuit ne sépare pas le beau et le laid, elle révèle la beauté des choses *malgré* leur laideur, faisant dire au personnage Alexandre de Dostoïevski (dans *Nuits Blanches*) que « les gens sont beaux la nuit » (alors qu'ils sont laids de jour). Voir Fœssel, 2017, p. 54.

4.3 Conclusion

Dans ce quatrième chapitre, nous avons esquissé une psychologie existentielle du nocturne qui nous servira de cadre de référence théorique pour l'analyse d'EWS. Si la diurnisation excessive du monde nocturne tend à réduire nos besoins fondamentaux de rêverie, de repos et d'intimité dans une logique d'appauvrissement de la subjectivité, comme nous l'avons montré au deuxième chapitre, nous pensons que ce type d'élaboration métaphorique peut permettre de poétiser une nuit de l'être en psychothérapie. En psychothérapie, il s'agit donc de transformer une nuit noire, entendue comme la métaphore d'une souffrance désobjectivante, en une nuit étoilée, poétique, réconfortante, voire inspirante, afin de pouvoir s'endormir sereinement, sans craindre l'insomnie, les sentiments obscurs, les cauchemars ou le réveil pénible du lendemain. Plus qu'une « privation » de lumière, la nuit représente, selon nous et d'autres auteurs et autrices, une occasion de rétablir un lien originellement sensible avec le monde et avec un soi nocturne, en dehors de tout rapport performatif au jour.

Comme nous l'avons vu, cette transformation suppose une conscientisation des aspects diurnes et nocturnes de l'être au sein de nos interventions cliniques et des postures qui les sous-tendent. Cette bipolarité diurne/nocturne peut donc révéler des aspects psychologiques inédits, inspirer des modes d'intervention clinique, interroger le cheminement thérapeutique lui-même, ou une vision particulière du monde, comme en témoignent les articles que nous avons parcourus. Le langage psychanalytique est truffé d'images symboliques révélant cette dualité ombre-lumière.

Sur le plan épistémologique, le dualisme classique séparant la nuit et le jour a longtemps dominé les sciences. C'est avec la philosophie existentielle et phénoménologique que ce dualisme a évolué, jusque dans le traitement du nocturne au cinéma, concluant que la nuit s'avère indissociable du jour. Ce dualisme classique se retrouve dans les balbutiements de la psychanalyse freudienne, influencée par les avancées scientifiques d'un côté, et le romantisme de l'autre. En mettant l'accent sur l'écoute et la position allongée, la *talking cure* a occasionné un virage révolutionnaire, intégrant à la fois la recherche du sens de la parole et la nécessité d'élaborer une série de techniques de déchiffrement des rêves et des lapsus. Tandis que le psychisme *travaille*, la psychanalyse se relève comme un art, une manière particulière d'interpréter des signes, au point que Ricœur la qualifie de « nocturne » par rapport à d'autres formes d'interprétations. Un art qui consiste à lever des couches d'obscurité et à faire de multiples détours par la

nuit, sans négliger les richesses associées au jour, à l'image du clair-obscur psychique bachelardien. Car en psychanalyse, ce n'est pas l'éclairement intégral qui triomphe, mais plutôt la transformation de l'énigme en mystère, provoquant l'ouverture de notre capacité de créer, d'aimer, de rêver, et de vivre avec les autres. En cela, la psychanalyse freudienne est une invitation à sortir de l'illusion d'une connaissance et d'une maîtrise absolues de soi.

Selon Gilbert Durand, notre imaginaire reposerait lui-même sur un régime diurne et nocturne, révélant des qualités imageantes dignes d'être explorées. Ainsi peut-on favoriser des mises à dispositions psychiques selon les besoins associés à l'être du jour ou à l'être nocturne, et que nous avons définis comme deux rapports fondamentaux au monde. Si la conscience diurne favorise une vision rationnelle, une logique explicative, ou un éveil de la conscience, la *conscience nocturne* favorise une conscience de *l'entre-deux* qui ne cherche plus à diviser les choses, à séparer la clarté de l'obscurité. Elle épouse le mode crépusculaire de l'imagination en admettant la possibilité de toute chose et son contraire. Dès lors, il n'est plus question d'un combat entre la vérité et le mensonge, la réalité et l'illusion, mais d'une reconnaissance de la tension qui existe entre l'une et l'autre. La *pensée nocturne* qui en découle est donc une pensée de l'éprouvé, de l'immatériel, des euphémismes et du mouvement. Nous avons peu développé la *pensée lumineuse* qui, sans être une pensée diurne, mériterait une attention particulière au moment d'analyser le film. Nous avons choisi de nous concentrer sur le versant nocturne de l'être pour cette étude théorique.

Dans une perspective heideggerienne de *coappartenance* ou d'intégration jungienne des polarités psychiques diurne et nocturne, la nuit a donc autant à offrir que le jour. Ainsi a-t-on pu voir qu'il existait deux manières d'approcher le monde du jour et le monde de la nuit : dans une perspective de seuil, la lumière solaire symbolise le progrès, et dans la perspective de l'obstacle, la lumière artificielle risque de neutraliser et d'uniformiser toute chose sur son passage. L'univers diurne s'inscrit dans le registre de la domination de la nature, des impératifs de production ou d'adaptation à des normes ou à des besoins spécifiques. Le jour peut être métaphoriquement rapproché du *monde du travail* jagérien (même si concrètement le travail se fait aussi de nuit) et la nuit, du *monde de la fête*.

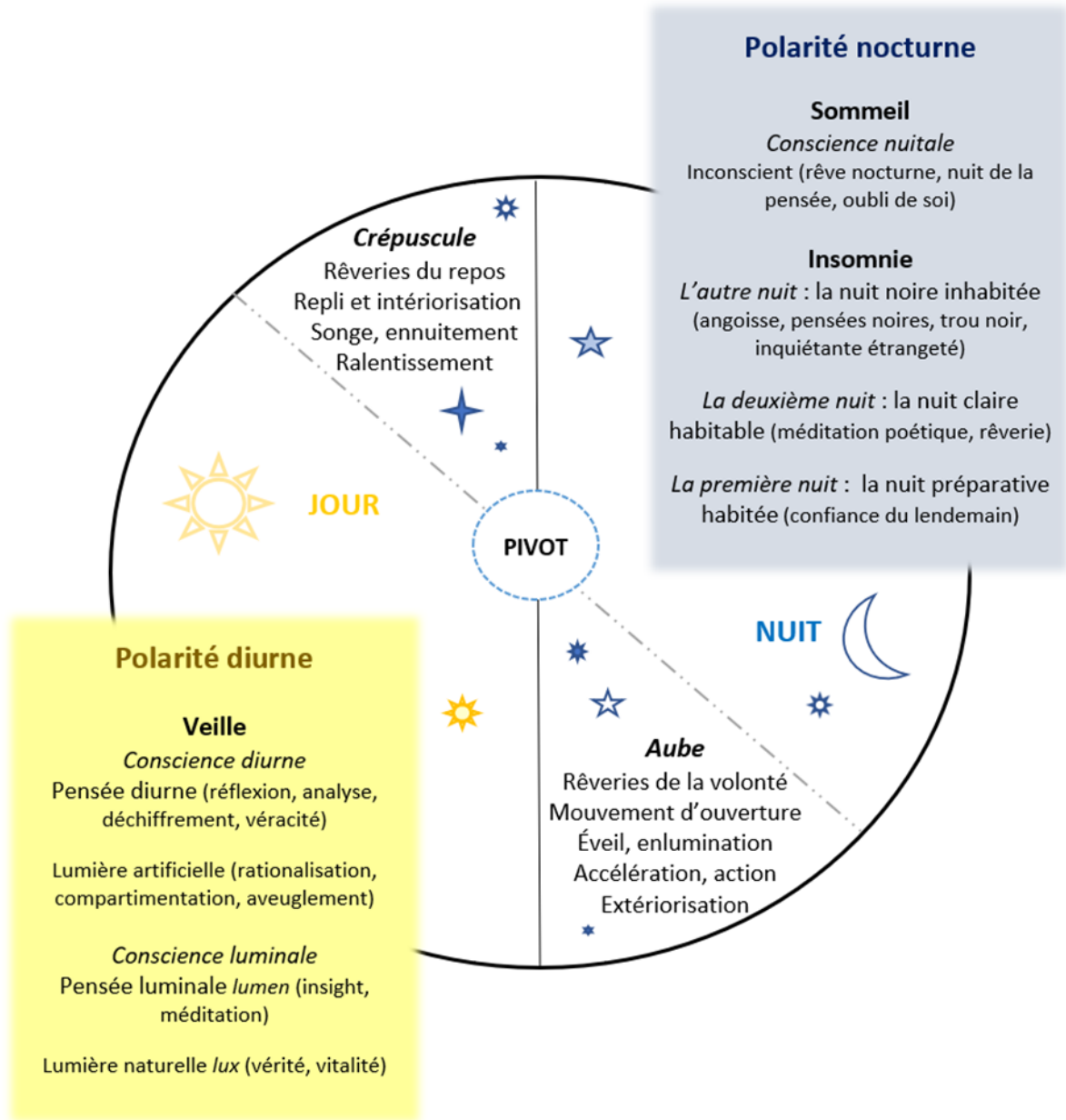
Quant au seuil nocturne, il préfigure une nuit habitable et hospitalière, propice à une ouverture à soi et à l'autre, proche de la *première nuit* blanchotienne. Cependant, du point de vue de l'obstacle, la nuit peut être vécue comme une véritable épreuve à surmonter (la solitude, l'angoisse, l'insomnie incessante, les

cauchemars, etc.). Dans l'insomnie, *l'autre nuit* blanchotienne et *l'il y a* de Levinas s'apparentent à une expérience d'étrangeté absolue. Cette néantisation existentielle peut être considérée comme l'effacement de toute forme de subjectivité, qu'il s'agisse d'objectiver les rapports humains, de dépoétiser le monde, ou de perdre son identité. Dans une telle expérience d'*a-personnalisation* accablante, *l'évasion* s'impose à l'insomniaque, mais lui est rendue impossible. Au-delà d'une rencontre métaphysique avec le Transcendant, elle peut devenir un potentiel infini de création, de sublimation et de consolation, ouvrant un autre rapport à la nuit que nous avons appelé « la deuxième nuit » (une forme de présence renouvelée à soi). L'insomnie peut donc être vécue comme une forme de *désubjectivation nocturne* ou une forme de *subjectivation nocturne* lorsqu'elle favorise la quiétude et le sommeil (l'oubli du monde). Dès lors, la finalité de toute psychothérapie consisterait à transformer *l'autre nuit inhabitable* en *deuxième nuit habitable*, avant de revenir à la *première nuit* ; cette nuit habitée par l'altérité marquerait la reprise d'une confiance au monde en même temps que la fin de la thérapie. Dans la troisième partie de cette thèse, nous verrons que le film se structure en une succession d'expériences nocturnes qui correspondent à ces trois rapports existentiels à la nuit.

Enfin, si la psychothérapie nécessite de mettre l'univers diurne et la sphère du travail entre parenthèses, elle peut être considérée dans son entièreté comme un itinéraire nocturne et une sortie de cette insomnie existentielle qui se pose en énigme. Cet espace-temps *pour soi*, en exergue des tâches quotidiennes, s'ancre alors dans une intimité thérapeutique qui nécessite une bonne confiance mutuelle, à l'image du couple à l'étude dans *EWS*. Regarder avec les « yeux de la nuit » la nuit elle-même suppose un changement de perspective, une capacité de pivoter, entre la nuit et le jour, et inversement. Voir, c'est soumettre son environnement à une vision claire et pragmatique, tandis que fermer les yeux consiste à s'abandonner. Il y aurait donc un temps pour ouvrir les yeux, à l'image de la conscience qui s'éveillerait à l'orée du jour (la disposition psychique diurne), et un temps pour les refermer, afin de favoriser une mise à disposition psychique nocturne (un ennuitement). Cette conversion du regard est à mettre en doute chez Bill, et à étudier plus à fond du côté d'Alice.

Terminons ce chapitre théorique par une illustration représentant différents cycles de travail thérapeutique possibles en fonction de ces dispositions psychiques diurnes et nocturnes (cf. le schéma n°3 : « Cycles de travail diurne et nocturne en psychothérapie »).

Schéma 4.3 Cycles de travail diurne et nocturne en psychothérapie



Ce schéma illustre la polarité psychique diurne et nocturne de l'être, mais également le mouvement cyclique qui permet le passage de l'un à l'autre. Au niveau d'une psychologie de l'imaginaire, l'aube et le crépuscule constituent des espaces intermédiaires de rêverie, précédant le basculement vers diverses dispositions diurnes ou nocturnes. En psychothérapie, nous invitons essentiellement les personnes qui

consultent à rétrécir et à élargir cet espace de rêverie, ce « clair-obscur psychique » (Bachelard, 1961/2005), selon le contexte et les besoins du moment.

Si le *monde diurne* a cette particularité d'être associée à la visibilité ou au progrès, il s'agirait d'utiliser métaphoriquement la lumière pour prendre du recul, mettre à jour le sens de leur vie, éclairer une thématique, voir plus clair en soi, dans quel cas le régime diurne de l'imaginaire serait sollicité (sur le mode solaire de l'éveil à l'aube).

À d'autres moments, il pourrait s'avérer utile de ralentir, de mettre la conscience diurne à la nuit, de favoriser le recueillement et la rêverie. Il s'agirait alors de baisser métaphoriquement la lumière, de déjouer les rationalisations et faire apparaître les sentiments (le crépuscule). Piérobbon (2005) suggère une association d'idées intéressante à propos de la *lueur* :

Celle-ci, vacillant sans cesse entre lumière et ténèbres, recouvre le mouvement confus de l'ombre. Dans ces ténèbres, lumineuses comme la nuit est blanche, la lueur est une lumière qui n'éclaire pas, mais reste cernée par une nuit qui toutefois ne l'abolit pas non plus. Il ne s'agit donc pas de la lumière de la connaissance éclairant le monde, mais bien plutôt du contraire, en vertu d'une phénoménologie de l'inapparent : le monde disparaît dans une nuit indifférenciée. La lumière ne dissipe pas les ténèbres nocturnes mais fait ressortir la nuit qui apparaît alors universelle. (2005, p. 24)

DEUXIÈME PARTIE

DÉMARCHE COMPRÉHENSIVE

CHAPITRE 5

HERMÉNEUTIQUE EXISTENTIELLE DU NOCTURNE

5.0 Introduction : peut-on parler d'une méthode ?

Dans le cadre d'une recherche qualitative qui combine phénoménologie poétique et herméneutique existentielle en psychologie, l'emploi du mot « méthodologie » ne va pas de soi. Premièrement, il ne rend pas justice à la spécificité de notre expérience de recherche passant par une œuvre cinématographique. Deuxièmement, ce serait faire mauvais usage du terme que de prétendre être engagée dans une méthode dite *scientifique* (au sens des critères poppériens de scientificité). Dans cette perspective, nous nous référons souvent aux philosophes Hans Georg Gadamer et Paul Ricœur, pour qui les sciences de l'esprit nécessitent que l'on se libère de la méthode issue des sciences exactes (Durozoi et Roussel, 2009). Nous verrons notamment en quoi consiste cette libération.

Puisque nous défendons la nécessité d'inscrire l'exploration existentielle d'*EWS* dans une démarche rigoureuse et étayée, nous avons choisi de consacrer un chapitre à part à l'approche employée, détaillant le chemin de compréhension autant que faire se peut. Nous pensons qu'il est souhaitable de décrire avec précision l'itinéraire emprunté, même si au cœur d'une telle démarche, il va sans dire que l'origine du *comprendre* demeure parfois mystérieuse. En effet, la compréhension du sens d'un film ne se résume pas à la planification d'une série d'étapes qui s'enchaîneraient de façon linéaire. Les idées se forment et se déforment de façon imprévisible, sans pour autant que cette arborescence soit purement aléatoire.

Nous sommes d'avis que l'idée de « scientificité » a aujourd'hui largement dépassé la sphère des sciences physiques et biologiques, et ce, pour deux raisons principales : premièrement, le modèle issu des sciences exactes comporte des limites que les scientifiques eux-mêmes reconnaissent ; deuxièmement, en matière de complexité humaine, tout n'est qu'incertitude, approximations, données provisoires, peu importe le paradigme qui sous-tend la recherche. Ce que nous souhaitons, c'est faire de cette idée de « scientificité »

quelque chose d'original, sur un mode poétique et réflexif sans pour autant « sacrifier la réflexion à l'opérationnalité, ni la subjectivité et l'intersubjectivité à l'objectivité. » (Bordeleau, 2005, p. 120).

Puisque que notre recherche porte sur la nuit existentielle et les enjeux psychothérapeutiques qui s'y rapportent à travers l'analyse d'une œuvre cinématographique (autrement dit, une vision du monde), nous préférons parler de « démarche compréhensive » plutôt que de « méthodologie » ; démarche qui recouvre cette deuxième partie et qui englobe deux courants philosophiques principaux : l'herméneutique et la phénoménologie.

Selon le dictionnaire en ligne Larousse, la définition d'une « démarche » se rapproche de la méthode : « Manière de conduire un raisonnement, de progresser vers un but par le cheminement de la pensée ; méthode, manière d'agir. » ; ou bien, une « Allure, manière de marcher de quelqu'un [...] »¹⁷⁰, qui se rapproche davantage d'un style unique de déplacement. Martin Gaudreau-Pollender (2015), dont la thèse porte sur une interprétation existentielle du vécu traumatique d'après le mythe d'Orphée et Eurydice, parle d'une « démarche herméneutique » pour qualifier son approche, contre un idéal méthodologique basé sur la volonté d'obtenir des résultats probants, applicables et généralisables. Plus précisément, il annonce vouloir s'« éloigner de la volonté de maîtrise et de saisissement technique de l'objet mis à l'étude que sous-tend cet idéal. » (Gaudreau-Pollender, 2015, p. 15). C'est précisément à cet endroit que commence la libération invoquée par Gadamer et Ricœur. La *démarche compréhensive* qui est la nôtre requiert également une volonté de se dessaisir de nos connaissances a priori du film pour espérer une vraie *rencontre* avec ce dernier. C'est ce type de cheminement que nous essayerons d'explicitier tout au long de ce cinquième chapitre, dans un contexte où les orientations herméneutiques font encore débat¹⁷¹.

¹⁷⁰ Larousse en ligne, consulté le 10 octobre 2015 à [Site internet du Larousse](#)

¹⁷¹ Nous faisons référence à la revue *Critique* parue en juin-juillet 2015, dont le titre est : « Où va l'herméneutique ? » Ce numéro fait état des divergences et des convergences au sein des herméneutiques actuelles. Certaines approches herméneutiques se réclament davantage de l'interprétation littéraire des textes (la philologie), certaines de l'épistémologie, et d'autres de la philosophie phénoménologique ou analytique. La relation entre l'herméneutique et les sciences humaines et son applicabilité à de nouveaux médias, dont le cinéma, semble aujourd'hui susciter un regain d'intérêt.

Il ne s'agira donc pas de parler *de* l'œuvre, ou *sur* elle, mais de nous laisser atteindre par elle pour *la faire* parler. Cet ancrage nous permettra d'ouvrir des « seuils herméneutiques » à partir de la dialectique du jour et de la nuit, de l'ombre et de la lumière, sans prétendre en faire le tour, ni en dégager un quelconque savoir d'expert. Nous espérons, comme d'autres auteurs et autrices l'ont fait avant nous avec le cinéma (Dame, 2020 ; Desrochers, 2019 ; Vonarx, 2018 ; Thériault, 2014 ; Thiboutot, 2013 ; Alix, 2011), toucher au singulier autant qu'à l'universel à travers quelques scènes-clés de la vie quotidienne d'un couple fictif.

5.1 Héritage, culture et influences

5.1.1 Une question de paradigme

Commençons par préciser le paradigme qui sous-tend notre analyse d'EWS, dans la mesure où celui-ci influence la manière dont nous entrons en relation avec notre objet d'étude. Pour Paillé et Mucchielli, « Une position paradigmatique est une proposition de sens par rapport à la réalité que l'on s'apprête à étudier de plus près. » (2012, p. 129). Cette proposition de sens repose sur des postulats reliés à des écoles de pensée qui nous permettent soit d'y adhérer, soit de s'en éloigner. Chacune de ces écoles de pensée utilise un langage qui lui est propre pour décrire la manière dont elle aborde le réel et organise les connaissances. Le paradigme peut donc être défini comme une vision du monde, une adhésion théorique, ou un ensemble de croyances et de présupposés qui déterminent le modèle théorique à partir duquel se fonde la problématique et la manière de mener la recherche scientifique. Par conséquent, il guide nos choix méthodologiques et révèle les aspects épistémologiques et ontologiques de notre recherche.

Nous devons cette notion au physicien et historien des sciences Thomas S. Kuhn : « Kuhn (1983) a fait usage de ce terme pour rendre compte de la vie des sciences physiques et, plus particulièrement, de la succession des cadres généraux à l'intérieur desquels se déroulent les activités de recherche à une époque donnée, pour une discipline donnée. » (Do, 2003, p. 55). Cela signifie qu'un paradigme peut être remplacé par un autre à tout moment par une communauté scientifique.

Comme nous l'évoquions en introduction, la *méthode* telle qu'on l'entend dans le domaine des sciences exactes pose problème au moment de transférer ses règles dans le domaine des sciences de l'esprit. Ce

problème remonte à Wilhelm Dilthey¹⁷², qui distinguait l'explication de la compréhension. Pour lui, *expliquer* les phénomènes spirituels (la vie de l'esprit ou la vie psychique) reviendrait à analyser les causes qui déterminent leurs lois, comme dans les sciences naturelles. Or, pour le philosophe, seule l'approche de l'historicité et du sens constitué socialement (le langage, les expressions et les productions culturelles, etc.) peuvent illuminer les phénomènes de la vie de l'esprit. Cela revient à dire qu'il est difficile de chercher des régularités dans des phénomènes socio-historiques qui, par définition, s'avèrent contingents. Sur le plan méta-théorique, cela signifie que les phénomènes humains sont de nature particulière, et qu'ils nécessitent un mode de connaissance différent des sciences de la nature (*dualisme épistémologique*)¹⁷³, qui placent les phénomènes humains dans la même catégorie que les phénomènes naturels (*monisme épistémologique*).

Avec Dilthey naît alors une proposition de séparer deux champs épistémologiques : celui des sciences humaines qui cherchent à *comprendre* et celui des sciences naturelles qui cherchent à *expliquer* le fonctionnement des phénomènes naturels ; séparation que l'on expérimente encore aujourd'hui entre les approches dites *quantitatives* et *qualitatives*.

Si la méthode expérimentale consiste essentiellement à décrire, classer, expliquer et prédire, pour ensuite infirmer ou confirmer des hypothèses, il en va tout autrement dans le domaine de l'interprétation. Ne se limitant plus à une simple théorie générale des signes, le *comprendre* devient une modalité du connaître qui nécessite une herméneutique prenant en charge la question du sens (qu'une personne donne à sa vie, à son expérience, à une œuvre, à une action, à un discours, à un texte, etc.). Concrètement, il s'agit de proposer des théorisations locales liant constamment le général (les chapitres théoriques précédents) au particulier (le film). Car nous défendons l'existence d'une réalité en dehors de notre perception subjective. Considérer que la totalité de ce qui est ne passe que par une construction cognitive est une position extrême qui comporte, selon nous, des limites solipsistes. Dans cette perspective, l'*herméneutique*

¹⁷² Et avant lui Schleiermacher, qui a fait de l'herméneutique la science de l'interprétation des signes. Mais Dilthey, en tant que théoricien des sciences humaines (dès 1883), a véritablement posé la question de la possibilité d'une méthode propre à ce champ de connaissances.

¹⁷³ Le dualisme épistémologique est une position communément admise en recherche qualitative.

existentielle du nocturne constitue, selon nous, la meilleure approche qui soit pour étudier le film *EWS* en psychologie.

Généralement, la compréhension peut se définir comme une entente mutuelle sur un fond circonscrit, soit un accord impliquant un espace dialogique. Il s'agit de saisir le sens conforme à l'intention première de « l'autre », sachant que cette compréhension n'est pas complète et demeure une tentative d'appréhension. Quant à l'interprétation, elle cherche à comprendre (*configurer*) le sens d'un texte¹⁷⁴ de façon nouvelle et différente à chaque lecture. C'est « faire parler » le texte en sachant poser les questions qu'il soulève à l'égard de la pratique clinique.

Un questionnement relatif à une expérience certes fictive dans le cas d'*EWS*, mais que l'on peut adapter à une situation concrète et en tirer un enseignement pratique et heuristique, pour ensuite, le cas échéant, reconfigurer notre compréhension lors d'une prochaine itération, en évitant le dogmatisme d'un côté et le relativisme de l'autre (Ricoeur, 1979)¹⁷⁵.

Dans le cadre d'une analyse de film, cette posture en appelle à notre autoréflexion participative. C'est-à-dire que nous reconnaissons notre pleine participation au film, en assumant nos croyances, nos préjugés et nos valeurs personnelles tout en mettant celles-ci « entre parenthèses ». Cette mise entre parenthèse revient à laisser le film nous dire quelque chose à partir de lui-même, à la manière d'une conversation, où l'on se tairait lorsque l'autre prendrait la parole. Nous ne sommes donc pas en position d'infériorité-supériorité par rapport au film, mais pleinement engagés dans sa réception à partir de la question de recherche suivante, pour rappel : *comment comprendre la nuit existentielle et les enjeux psychothérapeutiques de la rencontre à partir d'une herméneutique du nocturne dans le film Eyes Wide Shut ?*

¹⁷⁴ Au sens générique du terme, le « texte » inclut toute forme d'expression, soit orale, picturale, audiovisuelle, etc.

¹⁷⁵ L'esprit de recherche qui est le nôtre se veut proche d'un *relativisme critique* en constante évolution. Il s'agit de considérer plusieurs niveaux de vérité acceptables à un moment donné et selon un contexte précis. Ainsi, nous pensons que la réalité peut être abordée à travers de multiples perspectives, et que c'est l'ensemble de tous ces points de vue particuliers sur le monde qui fonde une vérité parmi d'autres en un lieu et un temps donné. Ainsi, nous nous opposons au relativisme « naïf », qui prétend que toutes les connaissances ont un poids équivalent. Loin de nous l'idée que toutes les opinions ou manières de faire se valent. La vérité à laquelle nous prétendons accéder momentanément repose sur des critères de rigueur que nous détaillons au fur et à mesure de ce chapitre.

5.1.2 La phénoménologie et son applicabilité en sciences

Commençons par la phénoménologie en rappelant que pour Merleau-Ponty « la science manipule les choses et renonce à les habiter » (1964, p. 9). Comme mentionné précédemment, cela signifie que « les choses » sont à distinguer de l'expérience vécue. Les choses du monde peuvent en effet désigner des objets neutres, froids et manipulables, et à ce titre, une expérience humaine ne peut pas être appréhendée comme telle. Comme le souligne la psychologue humaniste américaine Donna Orange, « We engage and notice that we engage with our patients, [we do] not just observe them. » (citée par Starr, 2013, p. 35-36)¹⁷⁶. Alors, si toute théorisation du réel nous éloigne du monde de la vie (*Lebenswelt*), comment étudier la rose sans en perdre le parfum ? Tel serait le défi de toute phénoménologie, qui prétend vouloir « revenir aux choses mêmes », comme le disait Edmund Husserl. Cette expression, souvent mal comprise, peut se définir ainsi du point de vue de la philosophie :

Elle suppose qu'on s'engage non seulement dans la complexe totalité de ce qui arrive, advient ou apparaît, mais surtout dans son essentialité, tout en restant en lien subjectif avec ce vécu. L'élaboration des idées directrices pour une phénoménologie consistait donc en une analyse progressive, visant non seulement à l'affranchir du réseau d'une psychologie empirique dans lequel elle se trouvait, mais surtout à lui donner le statut de « science fondamentale de la philosophie » ; car, le but de cette phénoménologie originaire n'était rien d'autre que la découverte du fondement ultime de l'objectivité et, partant, de la transcendance. D'où la question husserlienne rectrice suivante : comment puis-je connaître objectivement le monde sans nier ma subjectivité (contre l'empirisme), ni l'hypostasier (contre l'idéalisme) ? (Bordeleau, 2005, p. 111)

Une question qui soulève à la fois la force d'une telle approche (unir l'objectivité à la subjectivité), mais aussi ses limites (tout ramener à la conscience et prétendre que seules les idées sont réelles depuis Platon). Sauf que la philosophie husserlienne s'avère fondationnelle (et finalement cartésienne) dans sa volonté de rechercher le point d'origine de toute connaissance. Il n'en demeure pas moins que la phénoménologie se voulait être au cœur de toute démarche fondamentale de connaissance (« une

¹⁷⁶ Orange, Donna (2009, 10 novembre). Beyond Instinct and Intellect: Modern Psychoanalysis. The New School for Social Research. En ligne. [\(10\) Beyond Instinct and Intellect: Modern Psychoanalysis | The New School - YouTube](#)

science de l'apparaître », *Erscheinung*) notamment pour rompre avec l'illusion du cartésianisme, fondé sur la toute-puissance de la raison. Husserl fut donc lui-même habité par ce rationalisme. Et comme nous l'avons vu au troisième chapitre, la recherche scientifique a longtemps été dominée par la logique hypothético-déductive de Descartes. Son modèle d'investigation de la vérité scientifique a certes permis des progrès techniques considérables dans le champ des sciences naturelles, mais a également contribué au désenchantement du monde, phénomène dont nous avons également déjà parlé. Les phénoménologues, influencés par la philosophie romantique, s'attachent donc à retrouver, en deçà de toute conceptualisation imposée par des savoirs constitués, l'expérience sensible que nous faisons du monde et comment nous l'habitons (un héritage auquel nous tenons).

Le projet husserlien repose sur trois grands piliers : « l'intentionnalité, le monde comme sens et la subjectivité constituante » (Meyor, Lamarre et Thiboutot, 2005, p. 25). Léo-Paul Bordeleau en donne une description plus détaillée, et qui nous semble importante de rappeler, en lien avec son dessein philosophique :

Husserl s'est appliqué à élaborer une manière rigoureuse de penser à la fois les contingences et l'universalité de l'expérience humaine, d'élucider l'être de la connaissance et sa nécessaire corrélation avec le monde, de comprendre le comment fondationnel de la possibilité de connaître, de donner aux expériences concrètes de l'homme, par-delà leur succession dans le temps, une vérité intrinsèque ou un sens originaire. Cette manière originale devait être, non pas une science empirique de ce qui arrive, advient ou apparaît à l'homme, mais une science essentielle. (2005, p. 110-111)

La phénoménologie husserlienne, dans son sens transcendantal, appartient donc à la philosophie, et non aux sciences régionales (comme la psychologie ou les autres sciences humaines).

Avec le temps, les courants phénoménologiques se sont multipliés et diversifiés, avec leurs divergences et leurs convergences au sujet de l'intentionnalité, de la non-intentionnalité et de la place de la subjectivité dans les processus d'analyse. A fortiori, on retrouve différentes définitions de la phénoménologie en fonction du champ d'étude auquel elle s'applique. Par exemple, dans les domaines de la santé, de l'éducation, des arts, de la psychologie et de la psychiatrie (la *daseinanalyse*), la

phénoménologie est devenue une méthodologie au service des sciences appliquées, avec son caractère opératoire et interrogatif. En sciences infirmières, l'approche phénoménologique est décrite comme une étude empirique des processus vitaux et psychiques intégrés à « une approche globale fondée sur la primauté de la conscience, dans la constitution des phénomènes vécus. » (Ribaud *et al.*, 2005, p. 22).

À partir d'une telle définition, il est à retenir que la phénoménologie a surtout contribué à revaloriser la signification accordée aux récits des patientes et des patients en sciences humaines et sociales appliquées. Une nouvelle méthodologie empruntée à la philosophie s'est donc imposée en recherche qualitative¹⁷⁷, avec ses propres problématiques épistémologiques, une nouvelle façon de concevoir l'attitude du chercheur et de la chercheuse, une relation différente avec les sujets, une posture éthique de réceptivité, et une redéfinition complète de la validité des données recueillies. Devenue féconde, l'approche phénoménologique est aujourd'hui souvent utilisée pour étudier un phénomène nouveau, pour mettre à jour un phénomène peu étudié, ou qui aurait évolué en fonction des changements culturels et des paradigmes successifs.

En recherche qualitative, Paillé et Mucchielli (2012) insistent sur le fait que tout chercheur ou toute chercheuse devrait accorder plus d'espace aux données brutes avant d'être interprétées. Cela consiste à adopter une « attitude phénoménologique » (Paillé et Mucchielli, 2012, p. 139) permettant au chercheur ou à la chercheuse de s'ancrer empiriquement dans les données recueillies lors des entretiens. Cette attitude relève d'une « disposition de l'esprit », d'une « disponibilité à l'autre », et les auteurs vont même oser l'emploi du mot « sacré » (Paillé et Mucchielli, 2012, p. 140) pour désigner le respect absolu des témoignages. Il y aurait donc un récit à recueillir avec patience, humilité et tact : « La phénoménologie a ceci de particulier qu'elle concerne nommément l'expérience du monde à partir de l'expérience qu'en font les sujets. » (Paillé et Mucchielli, 2012, p. 140).

Cette phénoménologie, considérée comme une philosophie première (Gilbert, 2002), s'applique également à l'interprétation d'une œuvre. Ainsi, nous nous engageons à écouter et regarder les scènes

¹⁷⁷ Nous pensons par exemple à la méthodologie américaine d'Amedeo P. Giorgi, dont la finalité de l'analyse phénoménologique des récits consiste à faire ressortir de l'essence du phénomène une structure générale (Paillé et Mucchielli, 2012, nous réfère à son texte « An application of phenomenological method », dans Giorgi A., Fischer C., Murray E. (éd.), *Duquesne Studies in Phenomenological Psychology*. Duquesne University Press, 1975, vol. II).

du film « avec la volonté d'être instruites par [elles] avant de [nous] les approprier. » (Paillé et Mucchielli, 2012, p. 141). L'attitude phénoménologique a donc été notre première porte d'entrée dans le film, en tant que disposition préliminaire à l'interprétation, forme de *décentrage*, de « désappropriation » ou de « distanciation » (Ricœur, 2013) à l'égard de tout ce qui avait été écrit sur le cinéma kubrickien.

En outre nous faut-il préciser que ce choix repose également sur le fait que la phénoménologie a toujours cherché à dépasser le clivage traditionnel entre objectivisme et subjectivisme, pour s'intéresser à la réalité vécue et à l'expérience globale d'une personne (et dans notre cas, des personnages fictifs). En effet, la phénoménologie nous apprend que le monde est en nous autant que nous sommes en lui. Du coup, prétendre être en dehors du monde est encore une façon d'être au monde. La phénoménologie est donc portée à se déplacer continuellement entre le pôle du sujet et le pôle de l'objet sans jamais s'y fixer définitivement. Entre les deux, l'altérité est ce qui les relie, car la conscience est toujours conscience *de* quelque chose. L'homme-sujet est donc toujours et d'abord relié au monde et à l'autre. Il est loin d'être conçu en vase clos. Il serait même plus juste de dire que la phénoménologie ne s'occupe pas du rapport sujet/objet. Cette posture nous permet donc de tenir éloigné le spectre subjectiviste qui hante tout le constructivisme moderne.

Le recours à la phénoménologie se justifie aussi par la nature du phénomène à l'étude (la vie psychique des personnages, entre autres choses), identique à la personne qui mène la recherche. Cela pose néanmoins le problème de savoir de quel phénomène on parle dans le cas d'un film (nous y reviendrons). Quoiqu'il en soit, Léo-Paul Bordeleau entreprend de distinguer trois notions voisines dont la définition s'avère trop souvent négligée par les empiristes, qu'ils soient scientifiques ou philosophes : le « fait », l'« événement » et le « phénomène ». Bien que les trois soient du même ordre (l'apparence sensible), certaines nuances nous semblent importantes à considérer pour préciser l'usage de la phénoménologie dans notre cas :

[...] alors que le fait accentue l'objectivité ou l'incontestabilité de ce qui est observé, l'événement en fait ressortir l'unicité ou l'irréversibilité, tandis que le phénomène en souligne la visibilité ou l'apparence. Toutefois, dans tous les cas, on ne s'en tient qu'à la dimension empirique et extérieure de ce qui arrive, advient ou apparaît, sans considérer

l'acte même d'arriver, d'advenir ou d'apparaître, ni élucider le mode de sa manifestation.
(2005, p. 108)

Plus loin dans son article, Bordeleau dira que le phénomène est, sur le plan mondain, « ce qui apparaît à quelqu'un dans la lumière du monde » (2005, p.108), rappelant les racines étymologiques du mot « phénomène » :

Tiré du grec *phainomenon*, le terme phénomène désigne l'apparence au double sens de ce qui apparaît et son apparaître. Il traduit donc l'idée de manifestation de quelque chose qui arrive, advient ou se montre. Mieux encore, suivant sa racine grecque *pha* ou *phôs*, au sens de lumière ou de clarté, le phénomène est ce qui vient dans la lumière, celle du monde, et ainsi devient visible pour quelqu'un de ce monde. (2005, p. 07)

Le sujet à l'étude dans le film *EWS* (la nuit existentielle, le clair-obscur du psychisme) se confond donc avec le modèle choisi pour l'étudier (une théorie de l'apparaître). Les deux ont rapport avec le visible et le non-visible. Nous reviendrons sur cette relation en miroir lorsque nous évoquerons plus précisément la phénoménologie poétique du clair-obscur pour décrire le clair-obscur du psychisme.

L'attitude générale qui prévaut actuellement en recherche et en pratique d'orientation humaniste-existentielle, consiste à ouvrir des horizons de sens en faisant la description la plus élémentaire des phénomènes subjectifs (Santarpia, 2016). Une description qui s'est faite dans les premières lectures du film, au moment d'entrer en contact avec le vécu des personnages et la nuit qui les entoure. Les visionnements successifs ont ensuite donné lieu à des interprétations plus étoffées, en même temps que les recherches sur la nuit existentielle devenaient de plus en plus conséquentes.

Ainsi, deux méthodes, ou plutôt deux dispositions, si l'on préfère¹⁷⁸, inspirés des travaux de Husserl¹⁷⁹, sont à considérer : l'*epochè* (du grec *epokhè*, qui signifie « arrêt, interruption, cessation ») et la *variation eidétique* (du grec *eidos*, qui signifie « idée, essence »). La première propose de faire abstraction de tout ce que nous pensons connaître d'emblée, sans pour autant chasser à jamais nos thèses, nos a priori et nos préjugés concernant le sujet à l'étude (ce qui serait illusoire considérant que nous sommes pleins de notre subjectivité, et donc de préjugés). À noter qu'il existe, pour Gadamer (1960), des préjugés qui stimulent la pensée. En fait, il s'agit plutôt de s'effacer devant le phénomène pour le faire apparaître, comme en psychothérapie, lorsqu'on laisse le patient s'exprimer librement. Le but est de « laisser libre cours à ce qui arrive, advient ou apparaît, au sens de ce qui se donne authentiquement. » (Bordeleau, 2005, p. 113), avant de l'interpréter.

Rappelons que la science objective exige également une suspension des connaissances antérieures, mais dans l'unique but de neutraliser toute subjectivité du chercheur ou de la chercheuse, là où le ou la phénoménologue cherche à dépasser l'attitude naturelle qui se prend dans l'immédiat et le préjugé. Chose importante, la phénoménologie cherche alors à faire apparaître *un tout*, là où la méthode objective divise le tout en parties (Descheneaux, 2014). Pourtant :

En sciences humaines et sociales, il est impossible d'isoler le sujet-observateur de l'objet de son observation, d'évacuer le monde de la vie - *Lebenswelt* -, la subjectivité humaine, les valeurs, les choix, les conflits, la réflexion et l'histoire personnelle, de l'entreprise cognitive du chercheur. (Bordeleau, 2005, p. 120)

Cette approche nous est chère, puisque qu'en situation clinique, nous avons affaire à une personne (*être avec*), c'est-à-dire le tout d'une personne, et non un ensemble de symptômes catégorisés, classifiés et répertoriés dans un manuel diagnostique. Cette vision réductrice de la complexité du vécu humain

¹⁷⁸ En philosophie, on parlerait plutôt d'« exigences philosophiques ».

¹⁷⁹ Nous précisons bien qu'il s'agit d'une inspiration, car dans le champ de la philosophie, il va de soi que la pensée d'Husserl s'avère bien plus subtile et bien plus complexe qu'il n'y paraît. Ainsi, la réduction phénoménologique préconisée par Husserl, mériterait bien des précisions pour éviter toute confusion. En pratiquant le doute devant la chose perçue, Husserl chercherait à dévoiler des essences. À savoir que le doute dont il parle n'est pas le doute cartésien, comme nous le rappelle Bordeleau (2005), qui sépare le « je pense » du monde. Le sujet resterait arrimé à l'expérience authentique qu'il fait du monde (Bordeleau, 2005).

appartient au monde de la technique et relève d'un autre paradigme (le monde de l'*obstacle*, par exemple, selon Jager). Elle ne reflète pas le monde de la vie. Nous préférons choisir une démarche qui soit de même essence que la chose visée.

Partant de l'idée que le monde est *déjà là*, la « suspension du jugement » permet de tenir à l'écart tout système de sens (ou toute attitude naturelle) qui nous éloignerait d'un lien originaire avec le monde. Au fond, cette suspension permet de reconduire à soi (*reducere*). Léo-Paul Bordeleau formule très bien ce qu'Husserl entendait par cette suspension :

La « réduction » phénoménologique est une prise de distance du monde, dans le monde, qui enjoint le phénoménologue à devenir « un spectateur désintéressé » - mais non désengagé - avant tout de sa subjectivité empirique, afin de mieux viser le mode originel de la subjectivité, la sienne et celle de tout spectateur. En utilisant notre rapport inaliénable au monde, elle en rompt la familiarité. Elle est une sorte d'étirement des liens intentionnels qui, dans l'expérience vécue, nous attachent au monde, afin de les mieux faire paraître. Elle engage une analyse descriptive, c'est-à-dire concrète, mais essentielle, puisqu'elle explicite les structures nécessaires et universelles de tout vécu. (2005, p. 114)

Ce qui est à retenir de pertinent dans cette remarque, c'est que nous sommes « désintéressés » sans être « désengagés ». Une nuance importante car elle fonde l'attitude phénoménologique vis-à-vis de toute expérience de rencontre et d'étrangeté.

Précisons que cette *réduction phénoménologique* n'est jamais totale ou achevée pour Husserl, et s'opère par degrés d'éloignement de nos préconceptions, avant d'arriver au noyau dur de la conscience, à cette conscience dépouillée, pour devenir donation. Ce qui est donné, ce sont des unités de sens entendues comme une « objectivité à caractère universel » (Bordeleau, 2005, p. 114). Entre alors en jeu l'autre disposition phénoménologique qu'est la *variation eidétique*, qui consiste à faire varier les angles de vue afin de dégager l'essence du phénomène ou des choses, entendu comme ce qui « se distingue de leur existence ou des expériences que nous pouvons en faire » (Durozoi et Roussel, 2009, p. 116), à savoir l'expérience sur le plan empirique, factuel, évènementiel.

Husserl cherche donc à fonder une science des origines en remontant à la phénoménalité pure des phénomènes (le mode de donation originaire). D'où l'expression « Zu den Sachen selbst » (revenir directement aux choses elles-mêmes, pour ce qu'elles sont, en propre). Traduit autrement, et de manière plus imagée, il s'agirait de remonter au cœur de l'obscurité pour découvrir ce qu'il y a de plus obscur dans l'obscurité. C'est en ce sens que l'égo devient *transcendental*, car il atteint quelque chose d'extérieur à soi, en soi. Le clivage entre extérieur/intérieur est ici dépassé. C'est cette opération de dévoilement qui deviendra en soi éclairante pour Heidegger (nous y reviendrons).

De la nuit, en référence à la phénoménologie de l'inapparent chez Michel Henry, Ruud Welten nous dit ceci :

La nuit est le point zéro de la phénoménalité. Cela signifie que la lumière n'est pas la condition de l'apparition de la nuit. Au contraire, la lumière rend l'obscurité de la nuit invisible. Cette situation appelle une phénoménologie distincte des phénoménologies dans lesquelles la lumière est la principale condition de possibilité de l'apparence (ou de l'apparaître). (2011, p. 15)

Comme mentionné dans le chapitre précédant, ce n'est pas l'obscur qui s'illumine d'un coup pour disparaître au profit de la clarté, c'est l'obscurité qui se donne à voir obscurément pour se révéler en tant que telle, obscure. Ce que je ne vois pas de mes yeux (une présence) m'apparaît quand-même. Cette idée est capitale, auquel cas la compréhension du phénomène de cécité psychologique de Bill nous échapperait. En effet, pour connaître le mieux possible l'essence de son expérience d'aveuglement, il nous faut comprendre cet aveuglement, sentir comment il nous touche, comment il arrive, se manifeste, et ultimement, pourquoi Bill ne parvient pas à le dépasser (c'est-à-dire voir sa femme telle qu'elle est autre, obscure et cachée).

Dans ce contexte (qu'est la recherche en psychologie et non en philosophie), nous garderons « un regard extériorisant aux structures constitutives de ce qui arrive, advient ou apparaît [...] » (Bordeleau, 2005, p. 119). En effet, nous ne prétendons nullement être engagé dans une phénoménologie philosophique

« marquée par la transcendantalité » d'une quête de l'être originaire, comme le souligne Bordeleau (2005, p. 118). Dans le contexte d'une recherche en psychologie appuyée par une œuvre d'art, nous souhaitons assumer notre attitude naturelle (pré-compréhensive) dans le cadre d'une expérience existentielle, notre phénoménologie étant avant tout évènementielle. En ce sens, notre analyse phénoménologique se rapprochera davantage de la phénoménologie ontologique d'Heidegger, qui avec le temps, s'est progressivement éloignée de la conception transcendantale de Husserl pour devenir une herméneutique existentielle fondée sur la vie, l'authenticité, le langage, la temporalité et l'historicité. Des concepts qui ont largement influencé l'herméneutique philosophique de Gadamer et Ricœur et permis une réflexion approfondie sur l'expérience artistique comme révélation de la vérité humaine.

5.1.3 Le tournant existentiel de la phénoménologie herméneutique

La phénoménologie husserlienne prendra une coloration nettement plus ontologique avec son élève Martin Heidegger. Bien qu'Heidegger ne désavoue pas la démarche de son maître, il cherchera, comme Gadamer après lui, à rompre avec l'idéalisme transcendantal ayant fait de l'Ego associé à la subjectivité un mode de connaissance absolu de l'être (Quintin, 2012). Dans son ouvrage phare *Être et Temps* (1927), Heidegger s'éloigne des objets visés intentionnellement par la conscience pour remonter au départ de tout ce qui existe (ce qui est là), en deçà du phénomène de la conscience. Heidegger va faire de l'être ce qui justement, n'apparaît pas, mais en même temps sous-tend tout apparaître (*l'étant*).

Le mystère de tout ce qui est réside alors dans un « il y a » faisant naître une quête infinie du sens de l'Être. Au chapitre précédant, nous avons évoqué la nécessité de dévoiler l'Être, puisque celui-ci demeure impensé et masqué par la mondanité de nos préoccupations quotidiennes. Toute la soi-disant mise en lumière de l'existence passerait ainsi par l'éclairement évènementiel de ce qui est inapparent, à savoir l'Être. Pour rappel, quand l'étant apparaît, c'est l'Être qui se dissimule. Dé-couvrir ce qui est voilé est donc du ressort de l'herméneutique, qui reste par ailleurs liée à une phénoménologie comme description de l'apparaître.

La philosophie existentielle s'attache en effet à la temporalité du Dasein. Si la psychologie humaniste s'est principalement intéressée à la *nature humaine* (les essences) pour en donner une définition préalable et fixe de l'homme (un idéal de facultés, de prédispositions morales et de potentiel à actualiser), le courant existentiel vise plutôt la *condition humaine* (l'existence), ce chemin que prend la vie au détour d'un évènement inattendu et qui amène le *Dasein* (l'Être-au-monde) à questionner ses origines, sa présence dans le monde, et sa destinée face à la possibilité ultime et certaine de sa finitude (l'Être-pour-la-mort). Il a à répondre d'un « là » qu'il n'a ni fait ni choisi à la base ; dans lequel il se perd ou se trouve, mais dont il a, quoi qu'il en soit, la « charge ». Autrement dit, ses expériences vécues lui imposent de faire des choix et d'en assumer la pleine responsabilité, c'est-à-dire d'en répondre toute sa vie durant (l'Être-jeté).

Heidegger approfondit donc la phénoménologie en lui octroyant une dimension ontologique (relative à l'être, se rapportant à l'existence comme philosophie première). Il insiste d'ailleurs sur la primauté de la question de l'être. Quintin précise les choses ainsi :

Heidegger renonce à désigner l'homme par les termes de conscience ou de sujet. Il le désignera par le terme de Dasein, signifiant par-là que l'essence de l'homme en tant que Dasein ne se révèle nullement dans la conscience ou la subjectivité mais dans l'existence. (2012, p. 43)

La phénoménologie heideggérienne prendra également un tournant herméneutique dans la mesure où Heidegger cherchera à comprendre le sens de l'être. Grondin résume ainsi la pensée de Kant, dans le même esprit : « nous ne pouvons connaître l'être tel qu'il est en soi, mais seulement tel qu'il apparaît à travers nos interprétations. » (2006, § 3). Selon notre compréhension, s'il n'y a pas d'être en soi, il n'y a que des interprétations possibles de l'être à travers le langage, et c'est en étudiant l'étant que l'on touche à l'Être, car le Dasein porterait en lui un sens universel. Avec Heidegger, la compréhension ne se limiterait plus à une modalité du connaître, devenant carrément un mode d'être (Bertrand, 2019). La question de l'être en herméneutique existentielle peut donc se formuler ainsi : *est-il possible de révéler l'expérience de l'être dans l'acte d'interpréter ? C'est-à-dire de s'interroger sur le sens de son être propre ? Dans une perspective qui allie herméneutique et phénoménologie, les questions suivantes se poseront tout au long de notre lecture du film : qu'est-ce qui nous arrive lorsque nous comprenons une scène ? Que pouvons-nous en comprendre ? Et comment devons-nous l'interpréter à la lumière de nos recherches théoriques ?*

Par exemple, ces deux phénomènes universels que sont l'amour, le désir et la liberté sont portés par les personnages du film comme des êtres-là (*Dasein*), intentionnels et ouverts au monde. L'amour redevient alors une question (étrange, inouïe et mobilisante). Pour Bill, la confiance d'Alice est porteuse d'étrangeté, d'angoisse, de questions – d'abord. Le sens vient ensuite, dans la scène finale peut-être, où ils sont ensemble, tout en étant « séparés » (chacun de son côté dans le magasin). Bill n'est pas d'abord dans le sens ; il est d'abord dessaisi, perdu, troublé. En même temps, c'est pour cela que le film évoque un mouvement vers l'authenticité (contre les « on dit », son prestige de médecin, son savoir, etc. Tout ceci vacille).

Si le vécu subjectif peut être interprété, cette interprétation passe essentiellement par le langage, et non une méthode, selon Gadamer (1960). Cela revient à dire, depuis Heidegger, que nous sommes des êtres de langage, et en tant que tels, que l'être ne peut être compris que par le langage, puisque l'être se manifeste à travers des signes et des symboles. Heidegger (1970) dira poétiquement que le langage est la « maison de l'être » (cité par Bertrand, 2019, p. 26). Le langage est par le fait même de son vouloir-dire et de son pouvoir-dire une opacité qu'il s'agit de traverser pour atteindre une vérité. Le langage n'est donc pas à voir comme un instrument dont on pourrait se servir pour exprimer une pensée :

Toute la critique gadamérienne à propos de l'oubli du langage au sein de la pensée occidentale vise d'ailleurs à dénoncer la conception instrumentaliste et nominaliste qui fait du langage un simple outil de la pensée souveraine face à un réel qui serait privé de sens sans lui. (Grondin, 2006, § 27)

L'idée maîtresse de Gadamer est que la compréhension du monde et de nous-mêmes passe principalement par la reconnaissance de la tradition, le dialogue et les arts en sciences humaines. Dans toute conversation dialogique siège la transmission d'un héritage culturel et personnel qu'il s'agit de reconnaître pour se situer dans le monde. La tradition, l'héritage, ne sont jamais complètement ou définitivement faits, absolument réalisés ou absolument donnés. La tradition elle-même a besoin de la contemporanéité du présent pour être actualisée et transmise. Cet héritage inclut autant le savoir que

l'inconnaissance, les préjugés et les non-dits. Pour Gadamer, les préjugés n'ont pas de valeur négative, dans la mesure où leur reconnaissance nous permet de nous réorienter.

Dans le dialogue, nous ne sommes pas en position d'acteur et de contrôle, c'est plutôt le dialogue qui nous mène. Le dialogue psychothérapeutique reflète cette idée gadamérienne. Une interprétation en amène une autre en vue d'un élargissement des horizons dans la conversation.

Si comprendre consiste à se parler pour établir une entente mutuelle, « Comprendre consiste [aussi] à se voir », nous dit Quintin (2012, p. 49). N'est-ce pas le but premier de toute démarche thérapeutique, que de se regarder pour mieux se questionner sur le sens de notre existence ? Peut-on dire que Bill et Alice se comprennent, cheminent ensemble ? Si pour Gadamer le sens n'est pas caché, il est certainement émergent, selon certaines conditions dialogiques. Avec la pensée de Gadamer (1960/1996), il s'agira de réfléchir ces conditions à partir de certains dialogues entre les personnages. Nous verrons notamment en quoi il y a événement ou non de la compréhension dans le rapport entre lumière et obscurité, et en quoi les horizons de chacun des protagonistes se rejoignent ou non.

5.2 Contribution des arts et des humanités en psychologie

« L'art est un regard qui éclaire le monde, un regard pour être mieux,
plus pleinement dans le monde. »¹⁸⁰

De quel monde nous parle Thierry Hentsch au juste ? Celui de la quotidienneté, par laquelle nous éprouvons le monde ? Pour Bernd Jager, « Le monde de tous les jours, le monde du sens commun, celui de l'habitation s'ouvre sur un horizon qui annonce l'autre, l'ailleurs et l'autrement. » (2012, p. 79). En tant que psychologue humaniste-existential, ce monde du sens commun nous *parle*. Pour Jacques De Visscher, « La quotidienneté, tout comme une esthétique spécifique, les expériences morales et spirituelles, ainsi

¹⁸⁰ Entretien d'Alexandre Prstojevic avec Thierry Hentsch (s.d.) [En ligne]. Consulté le 10 octobre 2015 : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intHentsch.html>

que les textes, ont la possibilité d'offrir et de révéler des vérités qui précèdent toute tentative de conceptualisation. » (2015, p. 6). Autrement dit, on fait d'abord l'expérience d'une œuvre, comme on fait d'abord l'expérience de soi, de l'autre, de la souffrance, et on y réfléchit éventuellement après. Les arts ne visent donc en rien l'élaboration de concepts et de formulations abstraites, mais un questionnement profond sur notre manière de vivre. Dans notre cas, les premiers visionnements du film ont généré d'innombrables recherches théoriques qui ont alimenté un autre niveau d'analyse du film dans un second temps, d'où l'imposant corpus théorique présent dans la première partie de cette thèse.

L'art consiste donc à interroger la signification de notre condition humaine, là où les sciences exactes liquident les questions sur le sens de la vie et de la mort pour s'occuper, en principe, des problèmes techniques liés à notre vie quotidienne. *EWS* a quelque chose à nous dire de la condition humaine, sur notre manière naturelle d'être une « espèce fabulatrice »¹⁸¹ en proie à de petites ou à de grandes illusions face à la finitude. Méditer sur le sens de ces illusions constitue une manière de s'engager « plus pleinement dans le monde », de l'habiter autrement, sur le mode de l'appropriation personnelle et authentique face à la mort.

Dans son essai intitulé *Raconter et Mourir*, Thierry Hentsch (2003) soutient que les grands textes qui font le récit de l'Occident et qui marquent encore aujourd'hui notre imaginaire collectif, ont tout autant à dire de l'identité occidentale, que les faits historiques relatés dans un esprit objectif. Pour l'auteur, si la fiction est qualifiée de « non-vraie », les événements passés et les faits réels restent également insaisissables, dans la mesure où le fait de collecter des fragments de réalité revient à faire des choix et circonscrire un donné. En écrivant des histoires fictives, l'écrivain·e libère son imagination, tandis que les histoires calquées sur le réel nécessitent une approche d'investigation. Bien que ces registres soient différents et tout à fait valables, l'imagination participerait des deux, selon Hentsch, lui faisant conclure que le vrai n'appartient pas davantage à l'un ou à l'autre :

Qu'il soit fictif ou historique, le récit peut donc être « vrai » en un sens plus profond, en proportion de son pouvoir d'évocation. En quoi les grands récits sont souvent plus vrais que

¹⁸¹ Expression empruntée à Jean-François Malherbe, dans Quintin, J. (2014). *Vérité de soi et quête de sens. Le récit de vie dans la relation de soin*. Éditions Liber, p. 63.

les livres d'histoire. Il est évident pour moi que la littérature a une grande valeur cognitive, différente mais non moins nécessaire que celle de la science.¹⁸²

Cette idée est d'ailleurs reprise par Dame et Thiboutot à propos du cinéma : « Par l'ancrage nécessaire dans la réalité que demande son œuvre, le réalisateur démontre donc que la fiction ne nous permet pas de fuir la réalité, mais plutôt d'accéder encore plus pleinement à cette dernière. » (2016, p. 141). En nous donnant accès à une autre réalité, disons fictionnelle, l'œuvre sollicite en nous des variations imaginatives sur le réel.

Certains grands récits dont la richesse s'avère inépuisable (les aventures de Don Quichotte, les voyages d'Ulysse, la Divine Comédie, la Bible, etc.), résistent au temps qui passe dans la mesure où ils reflètent les questions fondamentales que l'on se pose depuis toujours sur la vie et sur la mort. En effet, ces textes ont toujours eu pour vocation de transmettre un héritage symbolique à la génération suivante, à titre de réflexion sur ce que le verbe être signifie et partant, sur l'orientation à donner à notre existence. Dit autrement, raconter, c'est orienter, c'est mettre en forme, c'est ordonner. C'est mettre en œuvre sa vie, c'est-à-dire trouver un sens, une direction dans laquelle s'engager, comme le font les protagonistes du film à l'étude.

Hentsch (2003) soutient notamment que l'idée du progrès, chère aux sciences exactes, nous fait oublier que les récits ont une grande valeur heuristique. Cet oubli entraînerait une croyance implicite (et moderne) à l'égard du statut de vérité, à l'effet :

[...]qu'il n'y a plus de vérités solides en dehors de la science, qu'il est vain de chercher ailleurs, qu'il n'y a plus, à terme, de domaine qui échappe à l'investigation scientifique et que les arts, la littérature, la poésie n'ont plus d'autre objet que d'exprimer des états d'âme, des idiosyncrasies résiduelles (qu'elles soient individuelles ou collectives). (Hentsch, 2003, p. 15)

¹⁸² *Op. cit.*

Ce constat, partagé à travers nos propres expériences de formation académique et professionnelle, nous amène donc à vouloir revaloriser un matériel trop souvent oublié, au nom du progrès technoscientifique, des données probantes et du capitalisme ambiant que nous avons décrit au second chapitre. Nous pensons que toute forme d'art redonne en effet de la valeur à nos questions les plus intimes et à nos sentiments les plus énigmatiques, aussi dérangementants soient-ils. En se comprenant mieux devant une œuvre d'art, on approfondit notre humanité.

Historiquement, cette idée remonte à la Renaissance italienne (et ensuite européenne), après une longue période de torpeur associée aux dogmes religieux de l'époque médiévale. Relire les grands classiques de la philosophie grecque et romaine, se cultiver à travers les belles lettres et les arts, consistait à émanciper l'esprit et à élever l'humain.

Pour Rémi Brague, professeur à la Sorbonne et spécialiste de la philosophie grecque, médiévale et orientale, un humaniste fut d'abord un professeur de lettres classiques (vers la fin du XVe siècle), avant d'être le porteur de certaines valeurs fondamentales autour de l'idée d'humanité (la tolérance, la liberté, l'indépendance, la curiosité, etc.)¹⁸³. Redécouvrir les textes anciens, peindre et sculpter, participait donc de l'émancipation spirituelle, intellectuelle et scientifique de cette époque de la Renaissance.

Gadamer (1960/1996) s'engagera à revisiter cet héritage humaniste pour comprendre en quoi l'art peut révéler une vérité de nature particulière en sciences humaines. Pour le philosophe, les récits orientent l'homme qui apprend à s'y reconnaître, avant d'être lui-même le créateur d'une nouvelle histoire. Si l'art parle un autre langage que celui de la science, il s'agit de la vie transcendée, de l'existence, qui maintient l'être en question dès lors que celui-ci s'efforce de répondre aux questions que l'œuvre d'art suscite en lui (Gadamer, 1960/1996). En s'appropriant une « substance », une langue, une tradition qui n'est pas d'abord la sienne, l'homme tend vers une plus grande compréhension de lui-même (Gadamer, 1960/1996). Nos réactions face à une œuvre peuvent donc devenir une occasion privilégiée d'entrer en contact avec nous-même à l'égard des thèmes que l'on confronte dans notre pratique professionnelle ou

¹⁸³ Propos tenus par Rémi Brague dans une conférence donnée sur Canal U.tv, intitulée « Un humanisme est-il encore possible ? », en 2008 : [Un humanisme est-il encore possible ? - Rémi Brague - Université de tous les savoirs - Vidéo - Canal-U](#)

dans notre vie personnelle (le deuil, la souffrance, l'échec amoureux, etc.). En outre, il s'agit d'une rencontre de soi à soi par l'intermédiaire d'un *tiers*, comme en psychothérapie.

En effet, le détour que propose l'art nous enjoint à emprunter des sentiers nouveaux, souvent surprenants, voire prometteurs. Telle est pour Ricœur la condition essentielle de toute compréhension de soi : « Que saurions-nous de l'amour et de la haine, des sentiments éthiques et, en général, de tout ce que nous appelons le *soi*, si cela n'avait été porté au langage et articulé par la littérature ? » (2013, p. 73). Pour le philosophe, nous vivons sans cesse une expérience médiatisée, car le réel ne se donne jamais dans l'immédiateté et la totalité de ce qui est, comme nous l'avons déjà mentionné à plusieurs reprises. L'herméneutique a bien compris ce rapport indirect entre ce que je perçois, ce que je reçois et la réalité telle qu'elle s'offre à moi. L'extrait de L. Tengelyi cité par Paillé (2012, p. 107) y fait précisément écho :

Dans une analyse, on rencontre toujours, [...] une certaine opacité qui oppose une résistance à tout essai d'épuiser la chose totalement par la pensée. Cet élément d'opacité n'est rien d'autre que le réel lui-même : le réel, en tant qu'il renvoie à un être qui dépasse et déborde l'être perçu.¹⁸⁴

Ricœur (2013) et Gadamer (1960/1996) sont d'avis que la reconnaissance de notre histoire personnelle se fait à travers celle d'un autre ou d'une œuvre, à condition de ne pas rompre avec notre héritage culturel. Thierry Hentsch formule le problème ainsi :

Pour un individu comme pour une culture, la plus grande perte, je crois, est la perte qui consiste à passer à côté de nous-mêmes. Et cette menace vient pour une large part de notre méconnaissance de l'héritage littéraire et artistique auquel nous nous référons sans plus prendre le temps de le fréquenter, de le cultiver. Comme le montre magnifiquement Proust, la littérature c'est la vie réfléchie, ressaisie. Renoncer à cette réflexion, à cette ressaisie c'est

¹⁸⁴ Paillé (2012) nous renvoie à Tengelyi, L. (2006). Introduction à la phénoménologie : le sens de l'expérience et son expression langagière. Dans *Phénice*, n°1-3, p. 26.

renoncer à ce qui fait de nous des humains, c'est-à-dire des êtres capables de nous penser comme des êtres pensants et imaginants.¹⁸⁵

La vie « ressaisie » et « réfléchie », en ce qu'elle nous transforme à travers le sens qu'on lui accorde, revient à vivre un *évènement de compréhension* :

[...] nous voyons que les images des expériences quotidiennes comme la joie ou la souffrance ont besoin de la compréhension comme une condition nécessaire à l'acceptation et à la révélation du sens. Nous comprenons dans le but de croire qu'une constellation de signes du quotidien peuvent former une seule expérience, en soi pleine de sens. (De Visscher, 2015, p. 6)

La compréhension serait donc toujours vécue comme un évènement. Cette idée gadamérienne est partagée et très bien explicitée par Thiboutot et Bertrand (2012), en lien avec la psychothérapie, précisant que « nous ne saisissons pas du sens : c'est le sens lui-même qui toujours nous saisit, nous éclaire un peu, nous permet d'être renouvelés et actualisés dans l'expérience que nous avons de nous-mêmes. (2012, p. 52).

La compréhension de soi à travers la présence d'autrui en psychothérapie est donc très proche de l'expérience de compréhension que l'on peut vivre en présence d'une œuvre. Le psychologue québécois Jean-François Vézina dira que « L'âme se projette dans les mythes, les légendes, les romans et les films pour prendre conscience d'elle-même. Ces récits sont en quelque sorte de grands rêves collectifs qui reflètent et inspirent nos vies personnelles. » (Vézina, 2004, p. 14).

Dans *Vérité et Méthode* (1960/1996),

¹⁸⁵ Entretien d'Alexandre Prstojevic avec Thierry Hentsch (s.d.) [En ligne]. Consulté le 10 octobre 2015 : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intHentsch.html>

Gadamer soutenait que l'œuvre d'art n'avait d'être que dans la mesure où elle était jouée ou interprétée. Il disait alors que la chose présentée bénéficiait d'un "surcroît d'être" (*Seinszuwachs*), au sens où c'est précisément dans l'interprétation que l'être d'une chose en venait à se présenter comme pour la première fois. (Grondin, 2006, paragraphe 28)

Gadamer dira donc quelque chose d'essentiel à propos de la finalité d'une œuvre d'art : « Ce qui fait l'être véritable de l'œuvre d'art, c'est qu'elle devient l'expérience qui métamorphose celui qui la fait. » (1960/1996, p. 120). Le philosophe parle d'une transformation propre à l'expérience esthétique, ou plutôt d'une *transmutation* ou d'une *transfiguration*, deux notions voisines de celle de Ricoeur, qui lui parle de « refiguration » (2013, p. 86) quant à la lecture d'un texte. Le sens d'une œuvre s'accomplit dans sa réception par la personne qui l'interprète. La compréhension passe donc par un *événement de sens* dans la rencontre entre deux mondes (le texte et le lectorat, la pièce musicale et l'auditoire, etc.). Il y a transformation de soi dans la mesure où la réalité est refigurée au contact de l'œuvre. C'est de cette manière que :

[...] la compréhension rend celui qui comprend présent à ce qui le dépasse. Que le comprendre est un événement qui surprend et dessaisit, qui peut choquer ou fasciner. Que celui-ci implique une nouvelle lumière, et donc le fait d'être pris ou réorienté par ce qui est rencontré. (Thiboutot et Bertrand, 2012, p. 52)

Si la technique repose sur une application de modalités d'interventions spécifiques à partir d'un savoir opérationnalisé, l'art de la psychothérapie suppose au contraire un cheminement fait de surprises et de découvertes qui amène de nouvelles formations d'expériences dans lesquelles le sujet peut se surprendre, se reconnaître et se réinventer. C'est un jeu auquel le patient prend part tout en se laissant prendre au jeu, comme le dirait Gadamer avec le dialogue (1960/1996). Il n'y a pas une destination précise, il n'y a qu'une quête infinie de réponses qui dépasse les réponses elles-mêmes. Se comprendre, comme on chercherait à comprendre le sens d'une œuvre, ressemble donc une invitation à lâcher-prise par rapport à une volonté de maîtrise ou d'appréciation selon des critères objectifs de jugement de goût.

Si l'objet-film reste inchangé en lui-même, sa réception, son interprétation, et son caractère heuristique fluctue d'une époque à l'autre. De même qu'en dehors de la relation qui unit le spectateur au film, la transformation subjective peut avoir un effet sur la subjectivité d'un autre regard. Au sortir de la salle de

projection, par exemple, un film suscite souvent le partage d'appréciations. Et nul besoin de posséder des connaissances spécifiques ou un quelconque jargon cinématographique ou scientifique pour saisir la portée significative d'un film dans notre vie personnelle. C'est un média facilement partageable et accessible au plus grand nombre. Il parle le langage de la vie quotidienne et nous libère des contraintes éthiques relatives à l'intégration de sujets dans une recherche-intervention.

Ce qui est rencontré dans un texte, une œuvre picturale, musicale ou cinématographique, mérite alors d'être traduit et retransmis dans le champ des sciences humaines et de la santé, au même titre que d'autres connaissances issues de l'univers technoscientifique. Dans cette perspective, il s'avère tout à fait souhaitable, voire « incontournable », comme le souligne Nicolas Vonarx dans son introduction (2018, p. 7), que les œuvres d'art puissent devenir un médium pédagogique transdisciplinaire humanisant, y compris dans un contexte de formation où il s'agit d'arrimer la situation vécue de l'homme-particulier à nos théories sur le fonctionnement de l'homme-général, à travers différents contextes culturels, systémiques et socio-politiques du soin. Voyons à présent comment l'herméneutique philosophique s'applique au cinéma et en quoi le cinéma kubrickien provoque un dessaisissement face aux questions qui pourraient se poser en psychothérapie.

5.3 Herméneutique du septième art

5.3.1 L'herméneutique appliquée au cinéma

« Le cinéma, d'abord, c'est la nuit »
Michel Mesnil¹⁸⁶

Dans son article intitulé « Vers une herméneutique du cinéma », Ioana Vultur nous apprend que « l'herméneutique ne s'est jamais vraiment intéressée au cinéma en particulier. » (2015, p. 594). Or, la parution de plusieurs ouvrages sur la théorie du cinéma (*Die Künste des Kinos* de Seel, en 2013 ; *Kunst und Erfahrung* de Deines ; Liptow et Seel, en 2013 ; et *Films Worlds* de Yacavone, en 2014), témoigne d'un regain d'intérêt pour l'herméneutique philosophique appliquée au champ de la cinématographie. Par

¹⁸⁶ Cité par Milner, 2005, p. 406.

exemple, « Le livre de Yacavone qui, comme celui de Seel, s'inscrit dans une démarche philosophique, se propose de créer un cadre théorique pour l'analyse du cinéma comme art, en mobilisant différents concepts empruntés à l'esthétique philosophique. » (Vultur, 2015, p. 597). L'approche analytique de Daniel Yacavone repose en effet sur la pensée d'Heidegger, de Gadamer et de Ricœur, qui tous voient dans l'expérience de l'art une forme de quête existentielle :

Les mondes cinématographiques sont des mondes de vérité dans la mesure où ils nous révèlent quelque chose de nouveau et de significatif sur le monde et sur nous-mêmes, dans la mesure où ils changent notre vision du monde par une sorte d'effet de « défamiliarisation » (ici on retrouve la négativité de l'expérience dont parle Gadamer). Yacavone applique ici la théorie herméneutique de l'art comme vérité de Heidegger, Gadamer et Ricœur au cinéma. (Vultur, 2015, p. 600)

Yacavone reprend également les notions ricœuriennes de *préfiguration*, *configuration* et *refiguration*, faisant remarquer à Vultur que ce dernier

[...] met en relation le créateur qui crée l'œuvre à partir d'un arrière-plan d'expérience et le récepteur qui la refigure (FW, p. 255). Il tient compte à la fois du style du film et de l'expérience émotive et cognitive du spectateur qui le regarde. (2015, p. 600)

Autrement dit, Yacavone met en relation ce qui se trouve *derrière* le film avec ce que le spectateur vit *devant* lui, pour reprendre les termes de Ricœur (1985). Par conséquent, Yacavone accorde autant d'importance à la manière d'interpréter le monde du film (la signification de l'œuvre) que la dimension immersive du spectateur ou de la spectatrice (la réception de l'œuvre). Dans une perspective gadamérienne, Yacavone parle également d'un « événement cinématographique » lorsque l'objet symbolique et esthétique du film rejoint la réalité subjective du spectateur ou de la spectatrice. Un tel événement peut être considéré comme « [...] une expérience personnelle, privée, mais aussi comme un événement historique, intersubjectif et culturel. » (Vultur, 2015, p. 601), dans la mesure où un film exceptionnel est capable de marquer toute une époque culturelle.

Parmi les auteurs qui se sont intéressés à l'étude philosophique des films du point de vue de la psychologie et de la psychothérapie, citons à nouveau Jean-François Vézina. Ce dernier compare l'expérience d'un film à un état de rêve : « L'obscurité d'une salle de cinéma nous offre en effet un écran sur lequel nous pouvons projeter nos angoisses, nos espoirs, nos rêves et nos désirs, comme nous le faisons dans nos rêves. » (2004, p. 14). Le théoricien du cinéma Bruce F. Kawin emploie la même analogie en ajoutant que le spectateur est à la fois passif et créateur d'images, comme le dormeur rêvant : « Film is a dream – but whose ? One rests in the dark, and sees ; one is silent, and hears. One submits to the dream-field, yet actively scans it – for play, for release, for community, solitude, truth. » (1978, p. 3). Il va aussi parler du cinéaste comme d'un rêveur de jour, où tout se jouerait derrière ses paupières avant d'être projeté dans le noir, au spectateur rêveur. Cette remarque nous interpelle dans la mesure où *EWS* suscite un état d'ambivalence entre ce que nous croyons voir et ce que nous voyons vraiment. Le rêve est une référence constante et la structure narrative du film se déploie comme un labyrinthe (nous y reviendrons).

Comme dans un rêve marquant, la rencontre avec un film peut devenir marquante. « Les bons films soulèvent des questions essentielles. Ils nous renvoient, mais en les formulant mieux, les questions que nous leur adressons sans le savoir. » (Vézina, 2004, p.15). Vézina fait un parallèle intéressant avec sa pratique de psychothérapeute, en disant qu'il lui arrive fréquemment de rencontrer des patients qui sont comme des spectateurs impuissants de leur vie. Il compare alors la culture du divertissement cinématographique à un moyen de vivre sa vie par procuration, les images cultivant des illusions plutôt que d'interroger le destin personnel. L'imagination tendrait à s'atrophier et à plonger l'individu dans le vide.

Le cinéma de Kubrick est connu pour être bien plus subversif que divertissant. Il a une manière particulière de nous ébranler par des effets d'étrangeté pour mieux nous renvoyer à nos zones d'ombres. Il ne laisse en général personne indifférent. Par le regard lucide qu'il pose sur le monde, il vise à rendre l'itinéraire de notre regard visible à nous-mêmes, et tout particulièrement avec *EWS*. En psychothérapie, il s'agit également d'interroger le regard que les patients portent sur eux-mêmes, d'élargir les angles, de les aider à changer de perspective. Ce regard, une fois renouvelé, marque un avant et un après dans le récit de l'existence.

Ce faisant, *EWS* suscite également une réflexion au sujet du cheminement thérapeutique lui-même. En effet, nous souhaitons savoir si l'errance nocturne de Bill a quelque chose à nous dire de notre propre rapport à la nuit ? Comment l'homme peut-il habiter l'obscurité dans un monde technocentriste qui cherche à s'éclairer sans cesse ? Comment habiter la nuit de l'être en psychothérapie ? L'accès à soi passe-t-il nécessairement par un égarement, une dépossession de soi ? La psychothérapie est-elle une expérience nocturne ? Et quels sont les défis éthiques qui se posent à nous lorsqu'on s'immisce dans l'intimité d'un autre, ou que l'autre attend de nous une réponse thérapeutique ?

Comme le soulignent Dame et Thiboutot, « peu de travaux considèrent le cinéma comme ayant une valeur théorique intrinsèque pour la psychologie. Pourtant, ces œuvres ont un pouvoir heuristique qui déborde la méthode et l'épistémologie scientifiques traditionnelles. » (2016, p. 123-124). Elles les débordent parce qu'elles nous donnent directement accès à la « vie intérieure », aux sentiments les plus intimes, à l'être-au-monde d'un personnage (Dame et Thiboutot, 2016, p. 139). Ainsi, en explorant le cinéma de Krzysztof Kieslowski, les auteurs comprennent que :

[...] son œuvre opère à la manière d'une sorte de révélateur ontologique, d'un art qui montre et raconte comment l'existence humaine se tend entre un être donné et un être possible, c'est-à-dire entre ce qui arrive « passivement » à l'homme et ce qui, par ailleurs, fait de lui un agent actif capable d'orienter son itinéraire narratif. (Dame et Thiboutot, 2016, p. 131)

Le cinéma nous rapproche ainsi de l'expérience thérapeutique où il s'agit de mettre sa vie quotidienne entre parenthèses, de se raconter, de se mettre authentiquement en scène. Sans parler du potentiel cathartique que peut produire un film, nous mettant à la fois en contact avec une situation émotionnellement éprouvante, tout en restant extérieur à la scène, ouvrant ainsi un espace de symbolisation, comme en thérapie (Dame et Thiboutot, 2016).

Si « L'objectif visé par la phénoménologie est d'explorer et de décrire le sens attribué à une expérience » (Ribau *et al.* 2005, p. 22), de quelle expérience parle-t-on dans le cas d'une étude cinématographique ? Le monde du film nous met certes en contact avec une expérience humaine propre aux personnages fictifs, mais également avec un objet-film, faisant dire à Merleau-Ponty qu'« un film ne se pense pas, il se perçoit »¹⁸⁷. L'approche phénoménologique peut donc se situer à différents niveaux : sur le plan de la réception du film, du traitement esthétique de la nuit, ou sur le plan diégétique, c'est-à-dire du phénomène se révélant à travers la situation fictive des personnages derrière l'écran.

Partons du principe que la caméra capture le monde de la vie (*Lebenswelt*) ; même si ce monde est joué, les images ne nous renvoient pas autre chose que le monde vécu des protagonistes. Qui plus est, nous voyageons encore plus intimement dans la vie d'autrui, contrairement à une intervention en laboratoire, puisque nous accédons directement au quotidien des personnages (l'appartement, la vie domestique, la vie au travail, leurs déplacements, leurs rêveries, etc.). Ainsi, la concrétude et la quotidienneté de l'existence sont révélées dans le film. De plus pouvons-nous adopter plusieurs perspectives différentes à travers la caméra subjective/objective, le point de vue des personnages secondaires, etc.

Le vécu des personnages, de même que le contexte dans lequel ils évoluent, feront donc l'objet d'un examen attentif. Nous serons réceptifs à ce qui cherche à se dire à travers les paroles échangées entre les personnages, du point de vue de leur appartenance à une culture, à un monde, à une configuration de sens. De la même façon que dans notre espace thérapeutique, nous ne travaillons pas avec le contenu du discours, mais l'intentionnalité qui le traverse pour exprimer quelque chose (une demande adressée à soi-même via un autre). Les questions pourraient alors se formuler ainsi : « Quelle est l'essence de l'expérience des personnages ? » « Que racontent-ils ? » ; « À qui s'adressent-ils ? » ; « Qu'est-ce qui est exprimé par les personnages au premier plan ? » ; « Qu'est-ce qui cherche à se dire à travers la parole échangée des personnages ? » ; etc.

Pour Neyrat, du point de vue de l'imagination crépusculaire, cette disposition nécessite une double ouverture :

¹⁸⁷ Cité par Lélia Zernik (2006, p. 102), d'après une intervention faite à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques, le 13 mars 1945, et retranscrite dans *Sens et non-sens* (1996, p. 74).

[...] à ce qui vient du dehors le plus extérieur comme le plus intérieur. C'est paradoxalement par de tels moments de disponibilité que l'imagination cré(e)pusculaire peut être saisie comme telle, confrontée à l'impossible dont elle témoigne. Il ne s'agit pas dès lors de sortir du monde des images, ni de s'y enfoncer résolument comme nous le proposent certains adorateurs du capitalisme. Mais de laisser venir le sans-image sans le forcer. D'être disponible aux parenthèses qui hantent l'imagination cré(e)pusculaire, parenthèses oubliées qui sont les traces de l'inconscient. Cette disponibilité en *Second Person* peut seule envisager un crépuscule qui, un dictionnaire l'atteste, signifie à la fois le coucher et le lever du soleil – l'aube. (2012, p. 144)

Dès lors, pour éviter des interprétations toutes faites ou plaquées, il s'agira de dégager nos préconceptions autour du film. L'*époque* nous permettra de suspendre momentanément toute lecture faite en amont à propos du film, du cinéma kubrickien, de la littérature romantique, de l'état actuel de la nuit, et du contexte théorique autour de la psychologie du nocturne et de la nuit existentielle. Cette attitude exige que l'on accepte de se perdre d'abord. Pour reprendre Paillé et Mucchielli, « [...] comprendre, c'est perdre un peu de soi pour gagner un peu de l'autre, accueillir l'inconnu pour se dégager du connu. » (2012, p. 143). Quant à Ricœur, il va dire qu'en tant que « Lecteur, je ne me trouve qu'en me perdant. » (2013, p. 74).

Dans cette perspective, nous pourrions dire que l'on avance d'abord dans l'obscurité. Et Van Manen, à propos du processus d'écriture en tant que méthode, emploie une formulation qui nous est chère : « Darkness is the method. » (2006, p. 719). Autrement dit, la noirceur serait une condition de l'écriture dans la mesure où en écrivant, on accepterait de se perdre momentanément dans la noirceur.

Postras (2014) soutient qu'il en va de même avec les films que nous regardons. Regarder ou écouter un film suppose que tout notre corps s'y trouve engagé. Nous percevons d'abord le film pour l'analyser ensuite. Par conséquent, certaines émotions exprimées par les personnages nous font vivre une panoplie de réactions comme si nous étions à leur place (selon les théories de l'identification). Par exemple, dans *EWS*, on perçoit souvent des rapports interpersonnels de soumission et de domination, pouvant susciter un sentiment d'ambivalence entre attraction et répulsion.

5.3.2 Rigueur et justesse de l'interprétation

La plupart des films de Stanley Kubrick sont réputés comporter plusieurs niveaux de sens, tant les dialogues, l'intrigue, la structure filmique et les procédés stylistiques sont complexes. Par conséquent, les films de Kubrick nécessitent plusieurs relectures, donnant lieu à une abondance d'interprétations. À ce jour, son art cinématographique continue de faire couler beaucoup d'encre. *EWS* n'en fait pas exception, et les ouvrages et articles parus à son sujet témoignent de la richesse symbolique de l'œuvre, qu'on peut aisément qualifier d'« obscure » ou d'« étrange » à bien des égards. Il s'agit donc d'élucider ce système de signes, ce langage cinématographique, partant du principe que « l'interprétation est l'activité ou l'opération de déchiffrement et d'élucidation dont la finalité est la compréhension. » (Grondin, 2015, p. 455).

D'un point de vue épistémologique, on peut légitimement se demander quel est le statut de « validité » de l'interprétation ? Ou plutôt, sur quels critères de justesse pouvons-nous prétendre bien interpréter une œuvre ? Comment approcher l'expérience nocturne des personnages d'*EWS* selon l'approche que nous avons décrite et y arrimer les récits culturels sur la nuit dans un esprit dialectique ?

Traditionnellement, le bon herméneute devait faire bon usage de la langue du texte, connaître l'époque et le contexte sociopolitique dans lequel il a été écrit, de même que la vie et l'intention de l'auteur. Aujourd'hui, les choses ont évolué, et dans une perspective ricœurienne, c'est le sens du texte ou le « monde de l'œuvre » (Ricœur, cité par Thiboutot, 2013, p. 4)¹⁸⁸ qui tient lieu d'interprétation.

Pour approcher le sens de l'œuvre, Grondin parle d'une nécessité d'être sensible, de « bien sentir et pressentir ce sens. » (2015, p. 457). Il explicite son idée ainsi :

Lorsque le sens à comprendre est difficile à percer, il faut parfois risquer une hypothèse. Ce qui est exigé et espéré ici, c'est un sens du sens, qui fait partie de toute sensibilité herméneutique, car pour cerner le sens d'un texte, il faut aussi en saisir les nuances et les

¹⁸⁸ Ricœur, P. (1986). *Du texte à l'action*. Éditions du Seuil, p. 128.

subtilités, le contexte et les circonstances, la question à laquelle il répond, l'ironie parfois, les sous-entendus et les préjugés, l'urgence, bref, tout ce qui relève du « non-dit » (*logos endiathetos*) dans ce qui est dit (*logos prophorikos*). Toutes ces subtilités du sens, que ce soit dans un texte ou dans toute autre expression porteuse de sens, ne sont pas toujours évidentes, ni accessibles à une approche purement méthodique. (Grondin, 2015, p. 457)

Ainsi, Grondin se rapproche de la théorie herméneutique de Gadamer, pour qui l'art d'interpréter exige une « perspicacité particulière » (2015, p. 458), au-delà de tout discours portant, comme on l'a vu, sur un idéal méthodique. Ce qui importe, c'est la dimension réflexive concernant la manière d'interpréter *EWS*, quitte à emprunter de nombreux détours et aller-retours avec le corpus théorique. Rester ouvert au sens, à la polysémie du discours, des signes, est l'attitude à privilégier. Nous n'hésiterons pas, par exemple, à citer des propositions de sens pertinentes provenant d'autres auteurs.

Le choix se fera en fonction de ce qui favorise ou empêche cette ouverture au sens, que Grondin (2015) considère comme une « vertu » de la *sensibilité herméneutique*. Pour l'auteur, « La méthode est indispensable (soulignons-le encore une fois), mais souvent c'est une intuition subite, un pressentiment, un soupçon, une vague petite idée, un dialogue qui aide vraiment à déchiffrer le sens. » (2015, p. 459). Cette idée rejoint celle de Berger et Paillé : « En acceptant de reporter la question de la validité de son interprétation, l'analyste a tout intérêt à inviter le sens, à risquer l'hypothèse audacieuse, à donner libre cours à son imagination, à oser la libre résonance. » (2012, p. 111).

Thierry Hentsch fait une remarque des plus intéressantes à propos de la justesse des interprétations :

On ne devrait pas parler d'interprétations erronées, [...]. J'en veux aux interprétations figées, mortes, fermées, définitives, autorisées. Ma démarche est très simple, et un peu folle, un peu présomptueuse : je lis les textes comme si personne ne les avait lus avant moi. [...] Je ne crois pas au sens originel, je ne suis pas sûr de savoir ce que cela veut dire. Mais il y a peut-être une lecture à faire qui serait originelle pour chacun de nous¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Entretien d'Alexandre Prstojevic avec Thierry Hentsch (s.d.) [En ligne]. Consulté le 10 octobre 2015 : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intHentsch.html>

Cette idée rejoint l'attitude phénoménologique dont nous avons parlée (s'effacer devant le phénomène pour le laisser apparaître). Cette lecture originelle, appliquée aux films, renvoie au fait que l'histoire qui m'est racontée prend une connotation particulière dans ma *situation d'interprète*, c'est-à-dire dans un contexte académique, un ensemble de faits vécus, un amalgame de connaissances pratiques et théoriques ou de rencontres thérapeutiques.

En outre, ce qu'il y a d'intéressant avec un film, comme avec toute autre création d'ailleurs, c'est qu'aucun spectateur n'en fait le récit de la même manière. Les lectures diffèrent les unes des autres. Cela n'exclut en rien la possibilité d'observer des impressions semblables, des liens similaires, des conclusions convergeant vers une même interprétation. Cela a pour effet d'induire une grande liberté dans la démarche compréhensive. En effet, nous pensons que la connaissance découle d'interprétations confrontées, échangées et coconstruites. Ainsi naîtrait le sens commun à partir duquel nous pouvons continuer d'élaborer de nouvelles connaissances, ou les remettre en question. L'acte de connaître équivaut donc à concevoir de nouvelles représentations et de nouvelles expériences de compréhension ; un chemin de pensée inductif et itératif plus proche de la générativité créatrice. Par exemple, dans le cadre de notre recherche, l'analyse interprétative des pairs a été prise en compte lors de plusieurs échanges en groupe. Cependant, c'est au cours de la restitution écrite des analyses faites autour du film, que la démarche inductive s'est peu à peu confondue avec une démarche déductive, partant à l'occasion, des lectures théoriques sur le thème de la nuit existentielle.

En ce qui concerne le *cercle herméneutique (mimesis)*, qui consiste à comprendre le tout du film à partir d'une scène ou d'une séquence (et inversement), la démarche ressemble davantage à une spirale temporelle qu'à un cercle (la même scène n'étant jamais relue de la même manière). Mais disons-le clairement, le but est moins d'en sortir que d'y « pénétrer correctement » (Ricoeur, 2013, p. 43). C'est admettre que le spectateur ou la spectatrice prenne le risque d'être changé-e par la lecture du film. Cela suppose de reconnaître, dans la situation de l'interprète, une « structure d'anticipation » qui reste la précompréhension, les préjugés, le passé, l'obscurité, sans renoncer à l'idée de progrès, de changement, de reconfiguration du sens, de lumière. Car cela reste très important pour Ricoeur : « fiction et poésie

visent l'être, mais non plus sous la modalité de l'être-donné, mais sous la modalité du pouvoir-être. » (2013, p. 71).

Thiboutot rapproche cette expérience personnelle au contact de l'œuvre de l'expérience psychothérapeutique lorsqu'il déclare que :

Le cinéma, comme la psychothérapie, ne donne pas de réponses sûres. Mais il permet d'explorer et de raconter, depuis l'habitation d'un espace de marge, les drames et les bonheurs de notre condition. De la même façon, la psychothérapie permet de favoriser, en nous comme dans notre prochain, la rencontre avec l'étranger. Rencontre qui, lorsqu'elle remet en mouvement ce qui avait pour toutes sortes de raisons arrêté de l'être, permet de réhabiliter et d'accroître nos capacités de dialogue. (2013, août, p. 6)

Au-delà du contexte de création d'un film ou de l'intention de l'auteur, ce qui compte dans l'interprétation, c'est finalement la manière dont le film nous renvoie à un monde partagé, une manière différente de l'habiter, d'être au monde. Ainsi, la lecture d'une œuvre vise à amplifier notre soi de chercheuse et de clinicienne, à le rendre plus « vaste », comme dirait Ricœur (2013, p. 73), ce qui suppose que la « proposition de monde » énoncée par le film attend une « proposition d'existence » (Ricœur, 2013, p. 71). Notre compréhension d'*EWS* provoque une rencontre « [...] au niveau d'une expérience de médiation et de distanciation qui, en me libérant des effets de surface de la vie quotidienne, me permet de re-décrire et de re-signifier mon appartenance au monde » (Thiboutot, 2013, août).

Dans cette optique, l'approche interprétative de Jacques de Visscher (2015) nous intéresse particulièrement. Dans un texte consacré à l'analyse existentielle d'un extrait de film d'Ingmar Bergman, intitulé *Au seuil de la vie (Nära Livet, 1958)*, l'auteur soutient que « l'herméneutique contient plusieurs niveaux et seuils. » (2015, p. 1). Les « seuils » dont nous parle l'auteur sont directement inspirés des travaux de Bernd Jäger sur le seuil et l'obstacle, ce couple d'opposés déjà présenté au chapitre précédant. Dans le contexte de l'interprétation d'une œuvre, le *seuil herméneutique* désigne le passage d'un niveau de compréhension à un autre. On pourrait presque parler d'un changement de paradigme interprétatif. Chez Jäger (1996), le seuil est surtout un lieu de manifestation, mais aussi, en tant que limite, un échappement vers un horizon infini. Voici comment De Visscher décrit lui-même ce passage :

Par la traversée du seuil nous amenons les éléments du premier niveau au deuxième niveau. Nous avons besoin des éléments du premier niveau. Ils nous fournissent les faits de base, mais dans l'acte de transition au deuxième niveau ces éléments subissent une transformation, afin qu'une nouvelle signification émerge et révèle une autre orientation. Il y a une métamorphose qui s'opère dans la traversée du seuil. Les faits contingents, qui étaient des coïncidences, deviennent existentiels en ce sens qu'ils appartiennent à une autre logique, à la logique du fil de la vie, que nous avons tous en commun. Le deuxième niveau révèle ce qui est essentiel pour nous tous. À partir de ce moment nous ne pouvons plus voir les faits donnés du premier niveau dans leur signification ou forme originale. La transformation est décisive. Une telle expérience transforme intellectuellement et spirituellement notre existence. (2015, p. 3-4)

Par exemple, lorsque De Visscher (2015) entreprend d'interpréter le discours du médecin dans une scène où ce dernier s'adresse à une femme qui vient d'accoucher d'un bébé mort-né, il commence par décrire le rôle d'un médecin se montrant objectif, informatif et explicatif à l'égard de la patiente. De cette explication relevant de la médecine, et fondée sur les faits et les contingences d'un événement tragique, s'ajoute une autre parole, qui clôt d'ailleurs la conversation : « c'est la vie qui n'a pas voulu ». Cette réplique pique la curiosité de De Visscher (2015). Elle lui apparaît comme une énigme, contrairement à l'explication médicale, qui n'offre que des interprétations limitées. L'auteur pose ensuite une série de questions qui ouvre de nouvelles perspectives de compréhension :

Comment pouvons-nous la comprendre ? Pourquoi aurait-ce été trop pour le bébé ? Le garçon était-il trop faible ? N'était-il pas assez fort pour survivre à la dure lutte de l'accouchement ? Pouvons-nous accepter et comprendre cette explication, ou alors, pouvons-nous tenter de saisir autrement ce qui se passait ? On peut se demander si le garçon avait peur de venir au monde, ou si la vue de la lumière l'aurait effrayé. [...] De telles questions et suggestions ne sont plus de l'ordre d'une explication médicale. Dans notre discussion sur le film nous allons au-delà de la plupart des faits et nous essayons, au travers des spéculations et des associations, de comprendre le film dans une perspective existentielle plus vaste. (De Visscher, 2015, p. 2)

C'est à travers cette « perspective existentielle plus vaste », que nous souhaitons comprendre comment Bill et Alice mettent à l'épreuve leur union conjugale. Une manière originale et différente de s'initier « aux secrets de l'existence » (De Visscher, 2015, p. 1). En l'occurrence, qu'est-ce qui est caché et cherché par Bill ? Et peut-il le trouver ?

L'expression *être initié* nous intrigue. Selon une définition religieuse, « être initié à » signifie « Recevoir, admettre (quelqu'un) à la connaissance des mystères, à la participation aux cérémonies secrètes, au nombre des participants au culte d'une divinité. »¹⁹⁰ Au sens figuré, c'est « Révéler (à quelqu'un) les secrets, la connaissance de quelque chose de caché ou d'un savoir ésotérique. *Initier à la vie, aux secrets.* » Ou encore, « Enseigner (à quelqu'un) les rudiments d'un art, d'une science, d'une technique. » Enfin, sur le plan étymologique, le verbe « initiare » signifie « être passé par un processus rituel conférant des connaissances ou un statut particulier ». Cela signifie que l'accès aux mystères de l'existence ne va pas de soi, et nécessite différentes entrées en matière, une multitude de relectures et de liens à faire entre une scène et la totalité signifiante du film. Pour De Visscher :

Être initié signifie que nous sommes conscients qu'il y a un domaine d'expériences qui requiert, au-delà de la traversée respectueuse de plusieurs seuils, de lire entre les lignes, de voir avec un œil intérieur et d'entendre avec une oreille intérieure, afin que nous puissions développer une profondeur empathique et enfin, que l'on devienne familier avec le festif et le sacré. Une exploration de ce que nous pouvons appeler « secret » est finalement une exploration de ce qui est présent dans l'expérience de notre vie quotidienne. (2015, p. 1)

Après avoir regardé *EWS*, accompagnés de la pensée de Gadamer, Ricœur, Bachelard, Durand, Jager, Poitras, et d'autres, nous devenons en quelques sortes des *initiés*, invités à entrer dans l'univers kubrickien avec lucidité, sensibilité, tact et curiosité, car « Lorsque l'on parle de la dimension plus profonde du fil de notre existence, l'enjeu semble être une énigme, un secret qui ne saurait être décodé par une simple procédure ou en transmettant une parcelle d'information. » (De Visscher, 2015, p. 7). Cette

¹⁹⁰ Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales en ligne, consulté le 4 août 2016 à l'adresse suivante : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/initi%C3%A9>

lucidité s'accompagne de l'éclairage des concepts que nous avons définis au préalable (la nuit existentielle, l'être nuital et le clair-obscur psychique).

5.3.3 Le traitement de la nuit au cinéma

« [...] toute image a son trou noir, un "cœur de ténèbres" dans lequel l'œil risque de sombrer. »
(Bernardi, 1994, dans la présentation du livre)

Avant de définir l'herméneutique du nocturne, nous souhaitons faire un rapide tour d'horizon du traitement de la nuit au cinéma. Cet aparté nous permettra de situer l'approche de Kubrick à l'égard de ses prédécesseurs et de comprendre son utilisation de l'éclairage nocturne.

Le cinéma semble marqué par l'ambivalence associée aux valeurs diurnes et nocturnes que nous avons décrites au chapitre précédant. Il a en effet nourri notre régime imaginaire diurne et nocturne en explorant allègrement les thèmes de l'épouvante, de la méfiance, de l'égaré, de la folie ou du danger, mais aussi du réconfort, des passions intimes, du mystère ou du merveilleux (Poitras, 2014). Poitras souligne quelques connotations attribuées à la nuit dans quelques films :

La nuit cinématographique est maléfique lorsqu'elle recouvre toutes les formes de criminalité. Depuis les débuts du cinéma, la nuit est hantée par des personnages qui incarnent le mal (*Histoire d'un crime*, F. Zecca, 1901 ; *Loulou, La boîte de Pandore*, Pabst, 1929 ; les nombreuses incarnations de Jack l'éventreur, etc.). L'expressionnisme allemand et le film noir sont peuplés d'êtres déçus ou égarés (assassins, policiers corrompus, femmes fatales, etc.). Dans le film d'horreur, ces créatures nocturnes, ayant franchi les marges de l'humanité (vampires, morts vivants), constituent des expressions paroxystiques du caractère maléfique de la nuit. Mais le plus souvent, la nuit porte aux dérives urbaines (*After Hours*, Scorsese, 1985), à la déraison (*Häxan, la sorcellerie à travers les âges*, Christensen, 1922, *Eyes Wide Shut*, Kubrick, 1999). La déchéance sociale des gens « bien » est une thématique récurrente (*Blue Angel*, Sternberg, 1930) et particulièrement dans le cinéma danois des années 1910 (*La tentation des grandes villes*, Blom, 1910 ; *L'Abîme*, Blom, 1911). La nuit représente aussi le temps des crises et des désunions (*La Notte*, Antonioni, 1961). Inversement, la nuit au cinéma peut être propice à l'expression des désirs et fantasmes (*Toute une nuit*, Akerman, 1982 ; les nombreuses adaptations cinématographiques du *Songe d'une nuit d'été*, de Shakespeare), ou à l'accalmie entre deux jours de combats (*The Thin Red Line*, Terence Malik, 1998). Elle permet des rencontres imprévues (*Night On Earth*,

Jarmush, 1991). Sans compter toutes les scènes d'amours, de réconciliation et de promesses sur fond de soleil couchant. (2014, pp. 10-11)

Sur le plan technique, notons que les évolutions technologiques et numériques influencent nécessairement la manière de porter la nuit à l'écran. Tout le défi consiste alors à retranscrire la nuit en utilisant un médium qui, paradoxalement, dépend de la lumière. Sans lumière, impossible de fixer une quelconque trace sur la pellicule photosensible. Pendant toute la première moitié du XX^e siècle, les développements techniques ont permis de multiplier et d'intensifier les sources lumineuses, les extérieurs nuits apparaissant très éclairés.

Cependant, la manière de filmer la nuit ne dépend pas seulement des techniques d'éclairages et de la sensibilité des pellicules. C'est en jouant sur la temporalité, les ombres et les flous, que différents styles nocturnes apparaissent selon les conditions culturelles, économiques et institutionnelles qui dictent certaines règles aux cinéastes, au-delà de leurs préférences esthétiques. Si Kubrick a pu filmer des intérieurs éclairés à la bougie dans *Barry Lyndon* (1975), c'est bien parce qu'il avait la réputation et les moyens de pouvoir s'offrir des lentilles appartenant à la NASA.

Pour rappel, Poitras (2007 ; 2014) identifie deux postures épistémologiques selon le type d'éclairage : un rapport d'opposition dualiste entre le jour et la nuit, et un rapport de *coappartenance* (ou holistique). Alors que certains films classiques issus de studios hollywoodiens reflètent un traitement dualiste (*Pan American Exposition by night* de Porter et Smith), d'autres révèlent au contraire une relation de coappartenance (*Shadows* de Cassavetes, *Élégie de la traversée* de Sokourov). D'autres œuvres comme celles de Won Kar-Wai, naviguent entre les deux selon les thèmes. L'éclairage classique des studios hollywoodiens

[...] s'organise autour de trois sources lumineuses : la lumière principale (*key light*) et la lumière d'appoint (*fill light*), toutes deux dirigées sur le visage, et le contre-jour (*back light*), qui détache le personnage de l'arrière-plan. Ce modèle d'éclairage a pour but de favoriser la lecture de l'image en désignant clairement le personnage sur lequel repose le récit. Or, que signifie cette lumière à contre-jour sinon l'arrachement de l'acteur à son environnement ?

En le dotant d'un contre-jour appuyé, ce système insiste en effet sur la séparation du sujet et de son monde. D'ailleurs, lorsque poussé jusqu'au maniérisme, le contre-jour confère à la star féminine un statut privilégié proche de la divinité : c'est le halo *glamour* qui entoure la chevelure de l'actrice, comme autrefois, sur les images pieuses, la dorure nimbaît la tête des saints et des figures divines. (Poitras, 2015, § 23)

Ainsi, dans une approche dualiste du traitement de la nuit au cinéma, les personnages interagiraient avec leur environnement dans un rapport d'opposition au monde. Le film noir, qui explore souvent la nocturnité des personnages, constitue un début de contre-exemple de l'approche dualiste hollywoodienne (Poitras, 2015). Toutefois, bien que le héros nocturne évolue dans la nuit noire, à l'image de son intériorité ou de la dépravation humaine, il reste en marge du monde, reflétant une hésitation plus ou moins assumée entre deux postures (Poitras, 2015).

Toujours selon Poitras, l'expressionnisme allemand, la nouvelle vague et le film noir américain marquent donc des moments clés dans le traitement de la nuit au cinéma. Notre propos ne consiste pas à nous attarder sur ces trois courants cinématographiques, ni à résumer l'histoire d'un tel traitement, mais simplement à poser quelques points de repères qui nous permettront de deviner les influences esthétiques de Kubrick. *Le Cabinet du Docteur Caligari*, de Robert Wiene (1920), est sans doute le film le plus connu du courant expressionniste allemand et Kubrick n'a pas manqué d'en faire l'éloge. Ce film exprime une violente tension entre lumière et obscurité (des contrastes hérités de la peinture expressionniste), dans une atmosphère surréaliste, en réaction au naturalisme, comme si l'irrationnel combattait le réel (Poitras, 2014). Nous pensons qu'*EWS* reprend certains codes associés à l'expressionnisme allemand des années 20, mais adaptés au monde contemporain.

Chose certaine, la nuit évoque un monde souvent cauchemardesque, hallucinatoire, romantique, voire mystique ou morbide, selon quelques théoriciens du cinéma (Eisner et Kracauer, cités par Poitras, 2014). Le lien entre l'âme allemande tourmentée et le chaos social de l'Allemagne d'après-guerre n'a pas échappé à Kracauer. Une version fantomatique du romantisme allemand ou les balbutiements d'un désenchantement brutal... un thème récurrent chez Kubrick. Quoiqu'il en soit, la nuit est souvent associée à un temps de crise et de remaniements psychologiques et sociaux (Poitras, 2007), ce qui semble aussi être le cas dans *EWS*.

Par ailleurs, en tant que cinéaste, Diane Poitras a réalisé un essai documentaire intitulé *Nuits* en 2014, s'appuyant sur la phénoménologie merleau-pontienne et se réclamant d'une démarche de co-appartenance du jour et de la nuit (y compris de l'ombre et de la lumière), où les images tiennent compte d'une certaine « opacité de la nuit » (2015, § 27). Cette recherche-crédation exprime des « états nocturnes » à partir d'un éventail d'expériences sensibles de la nuit, enrichis par différents récits d'acteurs et d'actrices.

Sans verser dans une conception mystificatrice, ou *new age*, d'un être nocturne, et sans glorifier la nuit d'avant la révolution industrielle, l'enjeu du film était d'évoquer ce qu'on peut appeler des *états nocturnes* et d'en explorer cinématographiquement les manifestations. (Poitras, 2015, § 3)

Ce faisant, les participants et participantes au film se détachent du décor par des contours flous, parfois de simples silhouettes partiellement fondues dans une atmosphère en clair-obscur comme « mode d'habitation du monde nocturne » (Poitras, 2015, § 28). Elle filme donc en extérieur nuit sans éclairer les acteurs et actrices, grâce à une pellicule hypersensible lui permettant de filmer la nuit sans lui ôter sa « substance ». Cette approche du réel se rapproche de notre vision naturelle dans un environnement nocturne. Ainsi, les personnages apparaissent comme des sujets reliés au monde nocturne, sans parti pris ni connotation négative ou positive pour la noirceur et la lumière, mis à part une volonté certaine de mettre en relief une variété d'états nocturnes et de poétiser la nuit montréalaise en la sublimant.

L'expérientiel domine l'explicatif et la trame sonore n'est en rien assujettie à l'image, comme dans beaucoup de documentaires classiques. Les dialogues semblent eux-mêmes se construire spontanément sans chercher une destination précise du sens. Une œuvre qui traduit avec beaucoup de tact et de douceur la matière nocturne, cette étoffe d'intimité rêveuse, autant dans ses aspects sombres et angoissés que profondément lumineux et apaisants.

On pourrait qualifier cette démarche artistique de « tableaux en clair-obscur » de l'intime. Une approche poétique qui respecte l'identité propre de la nuit contre la tentation dominante de l'éclairer pour retrouver la visibilité, la norme et le contrôle du jour. Elle nous dévoile le fond de la nuit tout en conservant les vertus de son voile protecteur. Nous faisons le pari qu'un tel documentaire sur l'intimité de la nuit et du soi nocturne puisse nous conduire à interroger, de la même manière, notre rapport à la nuit de l'autre en psychothérapie. Il s'agirait alors de se demander si la relation à nos patients et patientes reflète un tel rapport de co-appartenance entre le jour et la nuit ? Cette fois, ce sont les images poétiques de Bachelard qui nous permettrons de penser un équilibre entre la nuit et le jour, au-delà du seul concept de co-appartenance, puisque la vie vécue dépasse toujours le concept dans une perspective poétique (Dame, 2020).

5.4 Une phénoménologie du clair-obscur pour une herméneutique du nocturne

Maintenant que nous avons décrit la manière d'approcher le film, inspirée de l'herméneutique existentielle et de l'analyse nocturne de Diane Poitras, il nous reste à préciser le recours spécifique à la phénoménologie poétique de Bachelard. Cette phénoménologie, autrement appelée *phénoménologie de l'imagination*, consiste en « une étude du phénomène de l'image poétique quand l'image émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être de l'homme saisi dans son actualité » (Bachelard, 1957, p. 2). En tant que chercheuse, cela signifie que l'image dispose d'un pouvoir d'évocation qui nous entraîne à partager et à ressentir l'expérience existentielle des personnages au-delà des éléments factuels, tel que le propose De Visscher (2015).

Dans son chapitre consacré au phénomène d'allumer une lampe, Eugène Minkowski (1936) considère autant la lumière que l'obscurité dans leur valeur propre. Alors que la science tendrait plutôt à séparer l'espace clair de l'espace noir pour les étudier, le scientisme ferait prévaloir l'un sur l'autre, ce que Minkowski analyse comme suit :

Dans son universalité, dans sa partie pragmatique, l'espace clair cherche à assujettir l'espace noir. Mais il n'en reste pas moins vrai que ce n'est qu'en regard de l'espace noir que nous apparaît, dans tout son relief, l'espace clair, et pour rien au monde nous ne voudrions

renoncer, au profit de celui-ci, à la richesse, à la poésie, à la vie, au mystère de celui-là. (1936, p. 162)

Et Bachelard, dans *La flamme d'une chandelle*, de commenter la remarque de Minkowski comme suit :

Un doigt sur le commutateur a suffi pour faire succéder à l'espace noir l'espace tout de suite clair. [...] Le phénoménologue a ainsi le moyen de nous placer alternativement dans deux mondes, autant dire dans deux consciences. [...] Mais, en acceptant la mécanique, le phénoménologue a perdu l'épaisseur phénoménologique de son acte. Entre les deux univers de ténèbres et de lumière, il n'y a qu'un instant sans réalité, un instant bergsonien, un instant d'intellectuel. L'instant avait plus de drame quand la lampe était plus humaine. (1961, pp. 90-91)

Cette magnifique description reflète une pensée vivante de l'entre-deux cherchant à renoncer à une posture dualiste rigide pour préconiser un rapport « vrai », poétique et sensible au monde. C'est ce que nous nous plaisons à appeler la *phénoménologie du clair-obscur* ou la *phénoménologie de la « petite lumière »*¹⁹¹, basée sur une description poétique bachelardienne employant les images du clair-obscur ; non pas dans un souci d'esthétiser l'écriture, mais de nous rendre plus sensible au phénomène étudié. En effet, pour nous, le concept d'« esthétique » ne désigne pas la beauté formelle des choses rattachée à des critères catégoriels de jugement de goût, mais plutôt à une forme de sensibilité qui relèverait d'une recherche d'harmonie et de transcendance¹⁹².

Rappelons que sur le plan étymologique, *l'esthète* est avant tout celui qui *ressent* (du grec αἴσθησις /*aisthesis* signifiant « beauté/sensation »), et nous pensons que le concept d'« esthétique », dans son acception courante, a perdu ce sens premier au profit de la vision et du jugement de goût¹⁹³. Ainsi, par

¹⁹¹ À noter que la première réfère à une description dynamique de la vie psychique, tandis que la deuxième réfère à une disposition éthique.

¹⁹² Cette idée s'inscrit dans le prolongement des thèses philosophiques de Schiller, et en particulier ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1775), qui mériteraient qu'on s'y arrête. Disons simplement que son « humanisme réfléchi » (Cloitre, 2012, p. 7) fait de ce philosophe une référence importante pour défendre une éducation à la sensibilité à travers l'instinct de jeu et la conscience poétique. Avec lui, la beauté dépasse le domaine de l'esthétique et contribue au sentiment de liberté et d'éveil de l'homme.

¹⁹³ Comme en témoigne par exemple le remplacement des *arts plastiques* par les *arts visuels*. *Plastos* signifie « modeler », rappelant le travail des mains, le contact direct du toucher avec la matière.

« esthétique », nous entendons plutôt une sensation d'unité et de cohérence à dégager d'un chaos de signes, qu'il s'agisse d'un ensemble de pensées, d'émotions, de sensations corporelles, de contenus psychiques ou de phénomènes relationnels. Cette recherche de cohérence et d'unité dans l'expérience esthétique nécessite, selon nous, un rapport sensible au matériel cinématographique, dans la mesure où il éveille l'ensemble de nos sens et nous fait éprouver des sentiments (« un film ne se pense pas, il se perçoit ».)

Au début de ses réflexions épistémologiques, Bachelard pensait que « la connaissance [était une] affaire de concepts, et non d'images. » (Pariante, 2001, p. 19). En effet, il considérait d'abord l'image comme un obstacle épistémologique à la connaissance objective. Par la suite, et jusqu'à la toute fin de sa vie, il s'intéressera à l'image en tant qu'élément générateur de vie imaginative. L'imagination matérielle des éléments du feu, de l'air, de l'eau et de la terre, deviendra pour l'écrivain une façon pour l'être de s'approfondir dans son essence. Bachelard fera donc l'éloge de l'imagination créatrice comme source affective indispensable à la connaissance. Une image rend visible au-delà d'une reproduction fidèle du visible. Quand le film nous montre Bill en train d'éteindre le sapin de Noël illuminé, après avoir enquêté sur la mort de la prostituée, c'est la désillusion douloureuse face à la vérité du désir féminin qui se manifeste. Un désir féminin que Bill cherche (en vain) à percer.

Pour Bachelard, l'imagination exalte la conscience, dépasse la réalité dont elle s'inspire en la transformant. Cette vue ressemble de près à ce que Ricœur appelle la « métaphore vive ». Ainsi, Éric Bordas dira que la « métaphore vive est une métaphore qui, dans l'action contextuelle de l'énonciation, "crée une nouvelle signification qui a [...] statut d'évènement, puisqu'elle existe seulement dans ce contexte-ci" » (2003, p. 25)¹⁹⁴. Bachelard nous enjoint alors à multiplier les images plutôt que de chercher à les décoder. Au lieu d'être perçue comme un instrument de communication, l'image devient donc l'expression du monde lui-même.

Pour rappel, dans *La flamme d'une chandelle* (1961), Bachelard établit une correspondance symbolique entre les images du clair-obscur et le clair-obscur du psychisme. D'où le recours nécessaire à tout un

¹⁹⁴ L'auteur cite Ricœur, P. (1975). *La métaphore vive*. Éditions du Seuil, p. 127.

langage de l'obscurité pour parler de choses obscures, et cela contre une supposée transparence qui nous révélerait un caché quelconque. Pour expliciter davantage ce rapport ténu entre le fond et la forme, reprenons un passage tout à fait éclairant de Jean-Luc Lannoy, cité par Dolar (2013, p. 49)¹⁹⁵ :

Si le sentiment est un fait obscur ou confus de la vie psychologique, la description phénoménologique prendra cette obscurité ou cette confusion pour une caractéristique positive du sentiment : il n'est pas obscur par rapport à un idéal de clarté ; l'obscurité, au contraire, le constitue en tant que sentiment.

À partir de la psychologie du nocturne esquissée dans le chapitre précédant, et des valeurs métaphoriques associées à l'obscurité et à la lumière, il s'agira de décrire la vie psychique et imaginaire des protagonistes. Leur *être nuital/diurne*, désignant un imaginaire, des états d'âmes, des dispositions, et des caractéristiques (sur le plan ontique, dans leur appartenance à la *nature humaine*), sera ainsi mis en relief à travers une terminologie pénombrale. Décrire des phénomènes obscurs nécessite cependant d'utiliser un langage clair. Loin de nous l'idée d'employer un vocabulaire hermétique, mais plutôt d'en passer par l'héritage culturel que nous laissent les peintres, les poètes romantiques et les philosophes pour décrire la singularité de leur expérience « intérieure ». Cet ancrage phénoménologique nous permettra ensuite de passer à niveau supérieur d'interprétation, ou inversement.

Dès lors, nous tenterons de franchir les « seuils herméneutiques » du nocturne pour dépasser la factualité et faire apparaître l'*être au monde nuital* des personnages, soit le rapport qui unit leur être-là à leur désir (sur le plan ontologique, dans leur appartenance à la *condition humaine*). Quant à la nuit kubrickienne, loin d'être homogène bien que très éclairée, elle fera l'objet d'une analyse nous permettant de qualifier la posture épistémologique sous-jacente des personnages (dualiste ou de co-appartenance). C'est en ce sens que nous nous engageons dans une herméneutique dite *existentielle* du nocturne. Cette herméneutique devra nous permettre de réfléchir aux conditions dialogiques et narratives propices à une « vraie » rencontre humaine en psychothérapie.

¹⁹⁵ Dolar cite Lannoy, J.-L. (1990). « "Il y a" et phénoménologie dans la pensée du jeune Lévinas ». *Revue philosophique de Louvain*, 88(3), p. 392.

5.5 Conclusion

En adoptant la perspective phénoménologique dont nous avons parlé, la lecture de certaines scènes du film sera donc, en amont, dégagée de toute référence à un texte portant directement sur le sens du film. Il s'agira de *faire* parler le film d'abord : faire parler le couple, comme on le ferait en thérapie ; « Donner à sentir ce que les choses elles-mêmes peuvent nous dire. » (Enthoven¹⁹⁶).

Quant à la revue de littérature, elle sera confrontée à notre lecture du film dans un jeu continu d'allers-retours. Certaines analyses narratives ou de discours seront plus conséquentes et des lectures plus ciblées se feront en aval de l'écriture, afin d'enrichir nos interprétations.

Enfin, nous serons forcés de circonscrire un interprété à un moment donné, considérant que ce choix n'est définitif que par les limites tangibles de l'écriture, et non par la lecture (Gadamer, 1960/1996 ; Ricœur, 2013). Ce choix reposera sur la pertinence d'une signification dégagée de notre lecture existentielle du film lui-même, combinée aux références littéraires se rapportant à la nuit et à l'imaginaire diurne et nocturne (cf. chapitre 3 et 4). Certaines lectures de scène prendront également appui sur l'analyse philosophique de Sam Azulys (2011 et 2017), sur la lecture psychanalytique de Caroline Martin (2004), et sur l'analyse cinématographique de Diane Morel (2002).

Si l'interprétation vise à comprendre des situations humaines qui expriment un « surcroît d'être », la scène de dispute entre Alice et Bill, qui engage ce dernier dans plusieurs virées nocturnes, constitue le point névralgique de la trame narrative. Par conséquent, l'analyse de cette scène engagera une réflexion autour d'un *comment* : comment Alice et Bill parviennent-ils à entrer et à sortir de leur nuit ? Et comment les personnes qui nous consultent y parviennent-elles elles-mêmes ? Kubrick nous lance donc une

¹⁹⁶ Raphaël Enthoven, « L'œil et l'esprit/Merleau-Ponty 1 » [chronique radio, en ligne]. Émission *Le gai savoir* sur les ondes radio de France Culture, diffusée le 5 janvier 2014. Écoulée en août 2015 : <http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4768766>

invitation à pénétrer les mystères de la nuit existentielle des personnages, et à travers eux, la nôtre et celle de nos patients et patientes.

Enfin, nous avons choisi d'adopter une lecture continue du film, puisque l'itinéraire labyrinthique de Bill se déploie comme un parcours psychothérapeutique fait de seuils et d'obstacles ; une traversée nocturne proche d'une expérience d'insomnie qui met la conscience au travail.

TROISIÈME PARTIE

NUITS INTIMES ET LUCIDITÉ RÊVÉE DANS *EYES WIDE SHUT*

La troisième et dernière partie de cette thèse vise à explorer le sens du film *EWS* à partir du cycle jour-nuit, de la dualité ombre-lumière, et des questions que nous avons formulées jusqu'ici, dont la principale, pour rappel, est : comment peut-on comprendre la nuit existentielle et les enjeux psychothérapeutiques de la rencontre à partir d'une herméneutique du nocturne dans le film *Eyes Wide Shut* ? Il s'agit donc de découvrir comment les protagonistes entrent en rapport avec la nuit de leur être pour vivre une transformation de soi. Il s'agira d'interpréter le film selon deux axes principaux déjà énoncés dans l'introduction de cette thèse, l'un correspondant à *l'univers du jour* et au *monde de la nuit*, comme métaphores d'une double vision du monde et d'une ouverture à *l'être au monde diurne et nocturne* sur le plan psychoexistential ; l'autre correspondant au *régime diurne, nocturne, et crépusculaire de l'imaginaire* (la phénoménologie poétique du clair-obscur psychique à travers la parole échangée).

Le temps diégétique du film correspond approximativement à quatre jours¹⁹⁷, qui s'écoulent entre la première nuit (la soirée mondaine chez les Ziegler), suivie de la journée du lendemain (les activités journalières) ; la deuxième nuit (l'errance nocturne de Bill et l'orgie costumée), suivie d'une journée d'investigation (l'enquête) qui se prolonge tard dans la soirée (à la morgue, puis chez Victor Ziegler) ; et enfin, le petit matin, où Bill se confesse à Alice, suivi d'une journée d'achats avec leur fille Helena (Madison Edington). Il est à noter que les scènes nocturnes sont plus longues que les scènes diurnes. La nuit y occupe donc une place privilégiée par rapport au jour, comme un écho au statut primordial de la nuit (voir le chapitre 3). Découpé en trois parties, le film s'ouvre donc sur un intérieur-nuit pour se refermer sur un intérieur-jour. Entre les deux, une succession de pérégrinations et de déambulations s'enchaînent, à l'intérieur comme à l'extérieur, de jour comme de nuit, au point de pouvoir comparer ce film à un « étrange labyrinthe », pour reprendre le titre du livre de Diane Morel (*Eyes Wide Shut ou l'étrange labyrinthe*, 2002). Cette structure labyrinthique, nous aimerions la transférer sur le plan du psychisme.

¹⁹⁷ Jeffrey Scott Bernstein compte 60 heures (1999, p. 4).

Pour peu, on ferait un plan du labyrinthe de nos nuits, comme le psychologue, avec des cloisons en chicane, construit un « labyrinthe pour étudier le comportement des rats. » Et, toujours : en suivant l'idéal d'intellectualisation, bien des archéologues pensent encore qu'ils aideraient à comprendre la légende s'ils retrouvaient les plans de la construction de Dédale. Mais, si utiles que soient les recherches des faits, pas de bonne archéologie historique sans une archéologie psychologique. Toutes les œuvres claires ont une marge d'ombre. (Bachelard, 1948, p. 235-236)

Puissions-nous procéder comme Bachelard le sous-entend dans ce passage, en suivant un idéal poétique, sans toutefois renoncer pour autant aux concepts. Par conséquent, nous utiliserons le concept de *co-appartenance* du jour et de la nuit de Diane Poitras (2007 et 2014) pour étudier le traitement esthétique du nocturne de Stanley Kubrick, et les concepts du *seuil* et de l'*obstacle* de Bernd Jager (2012) pour comprendre l'attitude des personnages, comme reflet possible d'une double vision du monde (une *Doppelweltanschauung*). En effet, nous percevons cet enchaînement cyclique entre le jour et la nuit comme la métaphore d'une rythmicité propre à des moments de fuite (de fermeture) et de conscientisation (d'ouverture) dans l'expérience de la psychothérapie. Dès lors, nous pourrions établir des liens de sens entre notre compréhension du film et notre expérience clinique.

Cette troisième partie se structure en trois petits chapitres, qui chacun, correspond à une partie du film et ouvre un horizon de valeurs spécifiques de la nuit kubrickienne, toujours dans son rapport à son opposé le jour. Ainsi allons-nous d'abord étudier les contours d'une nuit artificielle, la *fausse nuit* (au chapitre 6, qui correspond au premier couple nuit-jour, soit la *première nuit* blanchotienne), pour voir que cette nuit renferme une nuit existentielle, qui toujours, se dissimule, nous arrête, nous échappe, nous mène vers une *nuit cachée* (au chapitre 7, qui correspond au deuxième couple nuit-jour, soit l'*autre nuit* blanchotienne). Enfin, il s'agira de montrer en quoi cette double nuit de l'existence (superficielle et fuyante) recèle en même temps un pouvoir de révélation au sortir d'un labyrinthe psychique entre le songe et la réalité : une *nuit révélatrice* de sens (au chapitre 8, qui correspond au troisième couple nuit-jour, et que nous appellerons « la deuxième nuit »).

CHAPITRE 6

LUMIÈRE SUR LA FAUSSE NUIT

6.1 L'envers du regard

« La nuit je mens »¹⁹⁸
Alain Baschung

Dans *L'homme et la poupée*, l'écrivain poète D. H. Lawrence écrit que « Le soleil est obscur ; ses rayons sont obscurs. Et la lumière n'en est que l'envers [...]. Nous vivons donc dans l'envers du monde » (cité par Milner, 2005, p. 349)¹⁹⁹. Avec *EWS*, nous serions tentés de dire que l'obscurité de l'existence humaine se loge également dans la lumière, dans l'envers du décor ou dans la mise en lumière de l'inapparent dans l'image. Le tour de force du cinéaste réside dans la rupture qu'il provoque, d'un point de vue esthétique, avec la tradition platonicienne exposée au troisième chapitre, qui consiste à associer l'ombre à la déraison et à l'illusion, et la lumière à l'intelligibilité.

Dans ce film, la lumière agit comme une substance sensorielle qui se décline visuellement en une palette de couleurs et d'intensité qui, selon Diane Morel, permet de pénétrer un « champ signifiant particulier » (2002, p. 118). Pour l'écrivaine, Kubrick ne cherche nullement à codifier le langage cinématographique de la lumière-couleur. Il semble plutôt sous-entendre, toujours d'après Morel (2002), que notre perception du réel se trouve à être teintée par différents niveaux de conscience. Bachelard en parle poétiquement comme d'une « couleur des songes » (1961/2005, p. 53).

¹⁹⁸ Titre d'une chanson issue de l'album *Fantaisie militaire*, sorti en 1998, en France. Paroliers : Alain Bashung, Édith Fambuena, Jean Marie Fauque, Jean-Louis Pierot.

¹⁹⁹ Ici, on pourrait évidemment penser au *Soleil noir* (1987) de Kristeva, symbolisant la mélancolie et la dépression, mais il n'en est rien. En fait, Milner établit une correspondance avec « la noirceur secrète du lait » d'Audiberti (expression reprise par Bachelard dans *La terre et les rêveries du repos*, 1948/1982, p. 30), pour montrer que cette expression signifie bien plus qu'une fantaisie poétique, mais la reconnaissance de deux qualités qui s'engendraient réciproquement (contrairement à des forces contraires en lutte, comme le veut la tradition littéraire et philosophique, cf. chapitre 3). Bachelard cite Lawrence à plusieurs reprises (i.e. 1948/1982, p. 36), fasciné par l'inversion des substances matérielles d'un point de vue imaginaire (« feu sombre », « soleil obscur », « matière obscure » dans la blancheur de la neige, etc.)

Cette intention esthétique de jouer avec les valeurs lumineuses pour traduire un état de conscience ou de rêverie, n'est pas sans rappeler le projet poétique de Bachelard « [...] de transférer les valeurs esthétiques du clair-obscur des peintres dans le domaine des valeurs esthétiques du psychisme » (dans l'avant-propos de son dernier ouvrage, *La flamme d'une chandelle*, 1961/2005, p. 8). Nous pensons qu'en jouant habilement avec un décor et un éclairage des plus sophistiqués, Kubrick poursuit la même finalité que les peintres du clair-obscur, à la différence qu'il utilise la lumière artificielle que diffusent les lampes, les plafonniers et les ampoules colorées²⁰⁰.

Ces multiples sources lumineuses sont rendues visibles à l'écran. Les luminaires ont donc une double fonction dans ce film : ils servent autant à décorer l'espace qu'à éclairer les personnages. La tonalité jaunâtre des abat-jours de l'appartement des Harford crée une atmosphère chaleureuse de familiarité intime, tandis que la lumière bleue émanant de l'extérieur à travers les fenêtres évoque un ailleurs froid et mystérieux, voire dangereux²⁰¹. Une constante dans l'ensemble du film, avec quelques variations selon l'unité de lieu et le niveau de tension dramatique. D'un point de vue bachelardien et minkowskien, nous ne pouvons pas en rester à un tel niveau de fonctionnalité technique. Nous verrons, en temps et lieu, que la lampe, les ampoules et les éclairages indirects nous ouvrent *tout un monde*. Un monde invisible certes, mais qui se fait *présence* d'un tout. Un tout qui rappelle notamment l'atmosphère des peintures baroques (cf. chapitre 3). Bachelard a cette magnifique description au sujet de la lampe : « La lampe a un rôle psychologique en rapport avec la psychologie de la maison, avec la psychologie des êtres de la famille. [...] La lampe est l'esprit qui veille sur sa chambre, sur toute une chambre. » (Bachelard, 1961/2005, p. 16-17).

EWS est un film contrasté de part en part (les couleurs chaudes/froides, complémentaires entre le vert et le rouge, le noir et le blanc ; la lumière diurne/nocturne ; le déshabillage et l'habillage, etc.). D'emblée, le générique d'ouverture commence avec un fondu au noir, faisant apparaître en blanc le nom de la société de production, puis celui des acteurs, du cinéaste, avant de nous présenter Alice, en train de se dévêtir

²⁰⁰ Le clair-obscur typique des peintres de l'époque se retrouve plus fidèlement dans le film *Barry Lyndon* (1975), comme mentionné au troisième chapitre, où le cinéaste s'est employé à éclairer les scènes de tournage avec de véritables bougies.

²⁰¹ À ce sujet, Diane Morel nous dit ceci : « La lumière bleue de la nuit pénètre par les fenêtres dans les pièces aux chauds éclairages jaunes, rappelant en permanence la présence d'un ailleurs hétérogène, qui ne se fond pas avec l'intérieur confortable, le cocon ou les personnages tentent en vain de s'enfermer. » (2002, p. 115)

dans la chambre conjugale (à l'instar d'un strip-tease). Jeffrey Scott Bernstein, qui consacre une analyse filmique détaillée à la première partie d'*Eyes Wide Shut*, peu de temps après sa première sortie sur grand écran, nous rappelle que « Black is the darkest possible colour and white is the lightest possible colour. » (1999, p. 3).

Ce plan dure environ sept secondes avant de se refermer dans le noir et de faire apparaître le titre du film. C'est comme si nous venions d'ouvrir les yeux pour les refermer aussitôt, après avoir fantasmé le corps d'une femme sublime et sensuelle. À plus forte raison, Alice apparaît de dos devant un miroir²⁰². Sa silhouette est entourée d'un rideau rouge et une double colonnade, rappelant une scène de théâtre classique²⁰³. Nous sommes ainsi mis en présence de l'intimité physique d'Alice (érotisée et fétichisée par les chaussures noires à talons), comme pour interroger notre propre expérience fantasmatique²⁰⁴. Cette séquence nous place non seulement en position de voyeurisme mais aussi dans une expérience dubitative : *ai-je bien vu ce que je viens de voir ?* Est-on en face d'une *phantasia* du corps féminin ? Le théâtre de l'intime ? Car avec Kubrick, nous le verrons, l'intimité n'est jamais là où on l'attend. Dès lors qu'une séquence laisse présager un acte sexuel, il en va tout autrement. L'intime est un *Schein* dans un *Schein*²⁰⁵, c'est-à-dire que sous les apparences de la réalité quotidienne du couple se situe un autre niveau de réalité : « sous le spectacle, nous trouvons un autre spectacle » (Jager, 1987, p. 4). Se révèle ainsi à notre conscience notre propre imagination fantasmatique. Le dénuement d'Alice fait apparaître autre chose que ce qui est vu. La véritable intimité se vit hors-champ, hors-cadre, quand elle n'est pas mise en abîme dans l'image elle-même (dans la relation ou dans la conversation qui se crée, par exemple). Le dénuement d'Alice sert donc de proto-image pour signifier que le dévoilement de l'intime se situe au-delà des apparences et de la nudité du corps. Il en va de même dans la scène de l'orgie, où les prostituées abaissent de manière aussi théâtralisée qu'Alice leur cape noire, mettant à nu un corps idéal, fantasmé, ou érotisé, mais totalement dépersonnalisé.

²⁰² Dans le plan suivant, qui laisse penser qu'on se situe dans la même unité de temps, la lampe sur pied et la paire de raquettes ont disparu. Cette absence de raccord renforce l'idée qu'il s'agit d'un fantôme représenté à l'écran, ce que pense Diane Morel (2002, p. 87).

²⁰³ Diane Morel (2002, p. 75) et Sam Azuly (2011, p. 290) remarquent également ce décor théâtral.

²⁰⁴ Azuly (2002) est d'avis que cette image cherche à faire monter une pulsion érotique chez le-la spectateur-ice.

²⁰⁵ Nous décidons de mettre une majuscule au « Schein » (traduit de l'allemand « brillance ») qui réfère à l'apparition originale (*Erscheinung*) selon la pensée de Nietzsche, et une minuscule au « schein » qui réfère au « spectacle habituel de la vie quotidienne » (Jager, 1987, p. 5). De cette façon, on distingue mieux les deux niveaux de réalité.

Avant de revenir dans l'appartement du couple, intervient à l'écran un bref plan d'ensemble fixe de la rue new-yorkaise, bruyante et circulante (un défilement de voitures et de réverbères sur un fond sombre). Nous sommes en droit de nous demander quelle est l'utilité d'insérer un tel plan, dont le focus est mis sur l'immeuble dans lequel se situe l'appartement des Harford²⁰⁶. L'effet immédiat de cet insert sur notre perception est de nous faire prendre du recul. On adopte ainsi une vue d'ensemble, un point de vue objectif, avant de revenir à la vie privée du couple. Peut-être une manière de nous propulser rapidement au dehors de cette intimité (représentée ? Interdite ? Infranchissable ?), de nous ramener à la réalité objective et géographique de Central Park Ouest. Un premier mouvement faisant naître un autre niveau de conscience, annonçant que le film comportera plusieurs niveaux de réalité : celui de l'image dans l'image, du fantasme ou de l'expérience de rêverie, et celui de la réalité empirique. Ce plan pose aussi la question du point de vue : qui regarde ? En effet, cette vue nocturne peut être celle du narrateur ou la nôtre.

Cette séquence inaugurale très brève, imitant l'effet d'ouverture et de fermeture de l'œil, constitue, à notre avis, une première tentative pour faire dessiller le-la spectateur-ice. À plus forte raison, nous remarquons que ce plan nocturne (filmé dans la ville de New-York, et non en studio), plutôt réaliste, est baignée de noirceur, alors que la lumière nocturne pénétrant par les fenêtres intérieures est bleue lunaire.

Cette absence de raccord établit non seulement une frontière entre une extériorité anonyme et une intériorité intime, mais aussi entre différents rapports au visible, nous rappelant au passage la primauté de la nuit et notre position tenue à l'extérieur comme à l'intérieur de la vie du couple. De l'anonymat de la ville, filmée de manière objective, nous sommes conviés à pénétrer le microcosme éclairé d'un appartement, d'une vie de couple en apparence tranquille.

De retour dans la chambre des maîtres, on aperçoit Bill devant la fenêtre, suggérant un regard dirigé vers la rue, comme si le personnage était d'emblée tourné vers un dehors, un *ailleurs* (thèse également

²⁰⁶ Diane Morel (2002, p. 89) y voit un plan subjectif, puisque Bill semble observer cette rue à travers la fenêtre de sa chambre dans le plan suivant. Nous en doutons fortement, au regard des éléments que nous allons présenter et de l'idée maîtresse du film (l'ouverture intentionnelle du regard).

soutenue par Morel, 2002). À noter qu'il s'agit de la même pièce où se situait Alice en train de se déshabiller. Cette fois, la fenêtre laisse filtrer la lumière extérieure, comme pour nous rappeler qu'il existe « un monde » en dehors de ce cocon conjugal. Mais quel monde au juste ?

6.2 L'obscurité lumineuse de la mondanité, des apparences et du mensonge

« Contrairement au jour, la nuit valorise toutes sortes de dissimulations. Le noctambule joue des équivoques de l'obscurité pour jeter ses charmes sur ceux qu'il cherche à séduire [...] »

Michaël Fœssel (2017, p. 135)

Alors que Bill demande discrètement à Alice le prénom de la gardienne de leur fille, leur attitude change en approchant le salon : ils apparaissent comme un couple organisé et en totale possession de leurs moyens devant la gardienne (le numéro de téléphone figure sur un frigo bien rempli, la réservation du taxi est anticipée pour son retour à la maison, etc.). Cette dernière ne manque d'ailleurs pas de souligner l'élégance d'Alice, renforçant le focus sur son apparence physique.

Le couple évolue dans le milieu new-yorkais de la haute bourgeoisie, leur appartement témoignant d'un style de vie plutôt confortable et cossu, exposant des signes de richesse et de réussite professionnelle évidents. En arrivant chez les Ziegler, cette bourgeoisie atteint un niveau encore plus élevé. La demeure est immense, luxueuse et parée d'abondants luminaires. Dans le hall principal, on y aperçoit un immense rideau de lumière, qui se décline dans d'autres pièces (mais aussi dans la rue et chez Milich, le costumier). La lumière brille de mille feux dans cette scène. Elle *totalise* l'espace et nous transpose dans un univers des plus éclairés, à l'exception de la salle de bain, où Victor Ziegler s'engage dans des rapports sexuels avec une prostituée.

Ce détail atmosphérique n'est sûrement pas dû au hasard. Le changement de lumière, passant du jaune feutré au blanc neutre dans la salle de bain, indique le passage vers un autre monde. Un monde où règne

« *l'anti-valeur* » (Bachelard, 1961/2005, p. 29)²⁰⁷ de la lumière tungstène. Derrière la grandiosité lumineuse du paraître se dissimule une pulsionnalité obscure et débridée. Associée à d'autres scènes du film, la blancheur se retrouve dans le cabinet médical et la morgue (un univers clinique annonçant la mort). Cet éclairage réduit la diversité des tonalités colorées du vivant, rappelant l'éclairage de masse qui neutralise les zones d'ombres. Pour Michaël Fœssel, « [...] la blancheur universelle consacre moins l'hégémonie des lumières diurnes qu'elle n'institue un espace artificiel dénué de variations. » (2017, p. 154). Plus loin, il écrit que « [...] la lumière blanche défait la solidarité entre le nocturne et le diurne, et condamne les alternances à la manière de l'œil du monstre. » (Fœssel, 2017, p. 156). Cette neutralisation est à l'image de la conduite de Victor Ziegler, archétype dissimulé du monstre libidineux, pervers et paternaliste, qui dénigre et réifie la prostituée sous les yeux de Bill. Il incarne donc une attitude *déssubjectivante*.

La brillance semble donc coïncider avec l'apogée de la mondanité, de la frivolité de la duplicité lubrique. Comme le remarque à juste titre Diane Morel (2002), aucune autre lumière ne pénètre dans cet espace festif. Elle en déduit que « [...] le monde tungstène de la fête apparaît être un monde de beauté, d'harmonie, de convention factice. » (2002, p. 116), qui n'est pas sans rappeler le monde d'Apollon, le dieu du soleil, de l'ordre, de la raison et de la beauté masculine dans la mythologie grecque. Ainsi, nous pourrions avancer que la montée à l'étage des Ziegler est un appel à quitter le monde apollinien pour rencontrer Dionysos, qui symbolise à l'inverse la démesure, la folie et les festivités les plus débridées (thèse principalement soutenue par Azulys, 2011). Tout dans ce film fonctionne comme un miroir reflétant une image inversée et illusoire de l'existence, nous rappelant cette phrase de Goethe, déjà citée au troisième chapitre : « *Wo viel Licht ist, ist starker Schatten* » (« Là où il y a beaucoup de lumière, il y a beaucoup d'ombres. », traduit par Alain Montandon, 2010).

À l'arrivée du couple chez les Ziegler, leurs salutations mutuelles témoignent de la superficialité des échanges : les deux couples se serrent la main, s'embrassent, les hommes plaisantent tandis que les femmes complimentent réciproquement leur tenue. Victor ne manque pas de souligner exagérément la

²⁰⁷ À propos du traité de Blaise de Vigenère (*Traité du feu et du sel*, 1628), Bachelard souligne la « valeur dominante » de la flamme blanche et pure, sans variation de couleurs, associée à une conquête : « Elle est instrument pour un cosmos amélioré. » (Bachelard, 1961/2005, p. 28-29). Il est bien question d'un rapport instrumentalisé entre Ziegler et la prostituée.

beauté d’Alice (« Alice, look at you. God, you’re absolutely stunning ! And I don’t say that to all women. Do I ? »²⁰⁸) Un désir qui tourne à la blague lorsque son épouse confirme la généralisation de cette gratification à toutes les femmes : « Yes, he does ! ». En somme, cette parole *neutralise* le désir, là où l’autodérision de Victor consiste à masquer la vérité de son désir tout en caricaturant la fausseté de son propos. D’innombrables interactions de convenance et d’hypocrisie de ce genre parcourent le film (rappelons-nous la présentation surjouée de Bill envers Milich pour obtenir ses services en dehors des heures habituelles). Morel en conclut ceci :

Dans *Eyes Wide Shut*, Kubrick commence toujours par le début : on arrive, on passe une porte, on se salue, on se présente et, éventuellement, on s’installe, en enlevant son manteau. Ce langage spécifique, qui allie corps et parole, a ceci de propre qu’il est très répétitif et presque vide de sens, c’est une mécanique sociale. (2002, p. 83)

Elle en donnera des exemples pertinents, comme cette main tendue de Victor à Bill en l’accueillant dans la salle de bain, alors qu’ils s’étaient déjà salués plus tôt.

Caroline Martin, quant à elle, mettra l’accent sur l’artificialité des rapports humains à travers la redondance des « [...] pantins humains et mannequins de plastique [qui] passent devant nos yeux et ceux du héros » (2004, p. 49). Dans l’orgie, la désincarnation des personnages secondaires est frappante : soit ils se positionnent comme des statues, soit ils se déplacent comme des somnambules. Tous ces éléments nous plongent dans une atmosphère déshumanisante, digne du romantisme noir et des contes d’Hoffmann qui ont tant inspiré Freud et son inquiétante étrangeté (nous y reviendrons).

Toutes ces interactions sociales mettent en relief l’inauthenticité et la facticité de l’existence. Le masque se présente ici comme celui de la *vanité sociale* des gens de pouvoir et d’influence (Plasseraud, 2018). Cette vanité sociale se reflète chez Bill comme une envie d’être admiré des autres et d’accéder à un rang socialement supérieur (Plasseraud, 2018). Vers la fin du film, son impossibilité d’accéder à la maison Somerton derrière le portail clos, témoigne de l’échec cuisant et humiliant de son ascension sociale. Cette

²⁰⁸ Traduit « Alice, ! Vous êtes éblouissante ! Et je ne dis pas ça à toutes les femmes. », dans Kubrick et Raphael, 1999, p. 111.

ultime tentative d'accession lui est clairement refusée. Aux yeux des personnages puissants, libidineux et rationnels, Bill apparaît comme un imposteur pseudo-rationnel doublé d'un petit joueur. Symboliquement, Bill confronte son impuissance dans un monde fait d'obstacles et de limites à ne pas franchir (l'interdit surmoïque), là où d'autres auteurs y voient la symbolisation d'une impuissance sexuelle (Plasseraud, 2018). Dans une perspective existentielle, nous y voyons plutôt une incapacité d'en découdre avec la finitude.

Dans un monde rêvé comme absence de limites, Bill instrumentalise son identité de médecin pour posséder l'objet de son désir (avec Milich, la serveuse de café, le concierge homosexuel). En effet, dans un mouvement d'auto-objectivation, sa profession médicale est devenue un passe-droit (un mot de passe, comme « Fidelio »), de jour comme de nuit. Ce rôle professionnel (un rôle de pouvoir) agit précisément comme un masque invisible qui permet à Bill d'accéder secrètement à la partie immergée de la luxure chez les Ziegler. Or, pour la psychanalyse freudienne et lacanienne, nous sommes fondamentalement loin d'obtenir ce que l'on désire derrière la recherche obsessionnelle de plaisirs éphémères, dans la mesure où le véritable objet de notre désir toujours nous échappe, révélant le manque, constitutif de l'être. À propos de Bill, nous pourrions faire intervenir le psychanalyste franco-algérien Denis Vasse (1980), qui écrit ceci : « Lorsque le manque est occulté par un objet ou une représentation [figée de soi-même, de son rôle de médecin, ou de la féminité, comme c'est le cas de Bill ici], le langage de l'homme devient menteur. »²⁰⁹

L'authenticité semble être un thème à la mode, comme en témoigne l'émission de Radio-Canada « C'est fou », consacrée à ce sujet en novembre 2014²¹⁰. Selon nous, il y aurait lieu de questionner cet intérêt grandissant ou renouvelé, et de replacer l'authenticité dans son contexte historico-philosophique pour en comprendre les tenants et aboutissants. L'authenticité est sans doute activement recherchée, nécessaire et fondamentale pour les thérapeutes, si l'on considère que l'authenticité coïncide avec un accord entre ce que j'exprime, ce que je pense et ce que je vis subjectivement. C'est ce que Carl Rogers (1967) appelait

²⁰⁹ Voir le site internet consacré à l'écrivain : <https://www.denis-vasse.com/y-a-t-il-un-autre-temps-pour-lhomme-que-le-temps-du-desir/>

²¹⁰ En référence aux deux parties de l'émission : http://ici.radio-canada.ca/emissions/c_est_fou/2014-2015/archives.asp?nic=1&date=2014-11-08

aussi la *congruence*, si chère à l'établissement d'une solide relation de confiance entre patient-e et thérapeute.

D'un point de vue philosophique et sociopolitique, Charles Taylor (1992) nous invite à réfléchir aux dérives modernes de l'authenticité comme forme d'épanouissement individualiste et idéalisé de soi, car la liberté d'une personne de s'exprimer et d'agir comme bon lui semble pose nécessairement la question du rapport à l'autre, à des normes sociales et à des lois constitutives de droits et devoirs. Considérant que chaque individu est le produit de sa culture, la notion d'authenticité devient donc en soi problématique et paradoxale, au sens où notre époque est de plus en plus façonnée par une déferlante d'images et d'informations de toutes sortes, entraînant non seulement une complexité croissante à faire des choix, mais aussi une dissolution des frontières entre la vie privée et la vie publique, révélant souvent des comportements égocentrés. Alors, que signifie encore être authentique dans un tel contexte ? Et toute vérité est-elle bonne à dire ou à entendre ? Cela pose la question du langage et les limites entre un *pouvoir-dire* et un *vouloir-dire*. Le monde dans lequel nous évoluons devient-il de plus en plus inauthentique ? Ou ne reposerait-il pas plutôt sur un langage soi-disant transparent pour mieux cacher d'autres réalités ? Se défaire des influences du monde extérieur, serait-ce en cela que réside la destinée de l'être, et donc, le projet de toute psychothérapie ?

6.3 Authenticité et lucidité rêveuse

Au bal des Ziegler, le couple, tout autant que nous-mêmes, sommes invités à prendre part à la fête, à ce qui est visible. Nous devenons un tiers inclus, comme dans la vie de nos patients et patientes qui se racontent. Les époux s'aventurent en territoire inconnu, ne connaissant personne. Les danseurs et danseuses tournoient dans une sorte masse noire indifférenciée (tous et toutes sont vêtus de blanc/noir et de rouge, comme dans l'orgie dionysiaque). De surcroît, quand Alice demande à Bill s'il connaît quelqu'un, celui-ci lui répond : « Not a soul » (traduit « Personne » dans Kubrick et Raphael, 1999, p. 112), comme si les gens étaient là aussi devenus des marionnettes désincarnées (littéralement *personne*). Un monde où « [...] les nuits de fête deviennent le miroir d'une vie qui refuse de s'avouer qu'elle est déjà morte. » (Fœssel, 2017, p. 153). Pure mise en scène du social dans ce qu'il reflète de convenu (et de déconvenu quand on connaît la suite), et à laquelle les époux consentent en se mettant eux-mêmes en

scène. Dans cette ambiance chic et feutrée, l'ennui se fait sentir à mesure que cette séquence s'étire. La chanson mythique « Strangers in the Night », intervient comme un clin d'œil à leur situation d'étrangers en territoire inconnu, présageant l'inquiétante étrangeté à venir, et la nuit comme invitation à se retrouver ou à explorer de nouveaux horizons.

Là encore, leur attention semble dirigée vers le monde qui les entoure, et non sur eux. Pendant leur danse de couple, ils ne cessent de bavarder, pour contenir leur malaise²¹¹, leur sentiment de ne pas être à leur place dans ce monde d'aristocrates parvenus. La danse sociale est le lieu par excellence où l'on se sépare pour se retrouver, où l'on se relie à l'autre en s'engageant véritablement dans la danse. Cet engagement nécessite à la fois écoute de soi et interprétation des intentions de l'autre. Bill et Alice, bien que complices, semblent vivre une expérience désengagée de la danse et de la fête.

Pendant la danse, Bill reconnaît soudainement un ancien camarade d'université au piano : Nick Nightingale²¹² (Michael Doven). La musique s'arrête, et le couple se sépare. Ils sont attirés vers d'autres horizons, lui vers son camarade de classe (le social), elle vers la salle de bain (l'intime), ce lieu où les hommes sont interdits. Alice vit l'intimité seule, séparée de son mari.

Plus loin, Bill fait la connaissance de deux mannequins, qui l'aguichent ouvertement. Pendant ce temps, comme dans une image inversée en miroir, Alice se laisse emporter par une autre valse avec un parfait inconnu, venu d'ailleurs (la Hongrie, que le personnage souligne avec complaisance, comme pour inspirer le désir de voyager en terre étrangère). Dans cette scène, on est entraîné par le mouvement circulaire de la caméra, à l'image de la conversation, qui semble tourner en rond. Chose étrange, Alice ne quitte pas des yeux son mari avec les deux mannequins. Que peut-on en penser ? D'une part, que le couple se relie dans la distance tout en se déliant dans la proximité. Quant au désir, il semble porté par le social et véhiculé par un tiers (rappelons-nous la remarque de Ziegler à propos de la tenue d'Alice, qui intervient comme une figure de tiers dans la sphère intime des Harford). Sandor Szavost (Sky Dumont) incarne alors ce tiers étranger qui cherche à détourner Alice des liens du mariage. L'évocation du mariage est ce qui

²¹¹ De la même manière qu' Alice descend son verre de champagne d'un trait, pour noyer son inconfort.

²¹² « Nightingale » signifie littéralement « rossignol », cet oiseau qui enchante la nuit par son chant complexe et mélodieux pour attirer les femelles.

vient ensuite protéger le couple, et peut-être « sauver » Alice des satisfactions éphémères qui ne mènent nulle part. Un seuil est ainsi établi entre l'exploration possible de son désir d'un côté, et la possibilité d'y renoncer de l'autre.

Renoncement que l'on peut comprendre comme la réaffirmation de son engagement conjugal. Une expérience qu'Alice semble vivre à la fois avec légèreté et profondeur, mais dans la solitude²¹³. Cela-dit, elle joue le jeu dans lequel elle est conviée, sans pour autant en confondre les règles. Azulys l'entrevoit comme une *mètis*, capable d'user de perspicacité, de clairvoyance et de ruse :

[...] pour Aristote, la *mètis* s'efforce, en tâtonnant et par conjecture, d'atteindre le but visé et, ce faisant, relève « d'un mode de connaissance extérieur à l'*epistêmê*, au savoir. »²¹⁴ Cette forme d'intelligence, refusant toute abstraction platonicienne, est entièrement dédiée à la compréhension du devenir [...]. (2011, p. 297)

Il dira quelque chose d'important de cette scène : « [...] Alice utilise la concupiscence naïve et finalement assez triviale de Szavost pour stimuler son propre désir. » (Azulys, 2011, p. 293) Même si elle cherche à réparer sa blessure narcissique au contact du bellâtre orgueilleux, il n'en demeure pas moins qu'elle *sait* exploiter intelligemment les intentions de ce dernier, et ainsi éviter « la mort d'un papillon dans la flamme » (Bachelard, 1961/2005, p. 51)²¹⁵. Alice semble avoir besoin de rechercher la confirmation de son identité féminine à travers son pouvoir d'attraction, d'autant que Bill y est moins sensible qu'aux premiers jours, mais pour elle, « la recherche de la confirmation de son pouvoir d'attraction ne signifie pas [...] qu'une rencontre doive automatiquement aboutir aux rapports sexuels. » (Hedström, 2005, p. 75).

²¹³ Solitude qu'elle brisera en discutant de cette soirée avec Bill le lendemain.

²¹⁴ L'auteur cite M. Detienne et J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence*, p. 10.

²¹⁵ L'écrivain se réfère au thème soufique du papillon se jetant dans la flamme, comme symbole de la psyché qui s'anéantit dans l'avidité. Il se rappelle alors un passage du roman de Pierre-Jean Jouve, *Paulina*, lui inspirant le commentaire suivant, et qui selon nous, s'applique parfaitement à cette scène : « Quand Paulina de Pierre-Jean Jouve se voit si belle avant son premier bal, quand elle veut être pure religieuse et cependant tenter tous les hommes, c'est la mort d'un papillon dans la flamme qu'elle évoque [...]. » (1961, p. 51), la flamme symbolisant l'ardent désir pulsionnel derrière la figure d'Éros.

Cette séquence illustre finalement comment, en se tenant dans une zone intermédiaire en demi-teintes, Alice en ressort plus digne, plus grande et plus affirmée. Rusée, elle ne s'est pas laissée duper par les charmes de cet étranger originaire de la « vieille Europe ». Disons-le sans attendre, Alice incarne une forme de *lucidité rêveuse*, c'est-à-dire une disposition psychique en clair-obscur où se rencontrent la nuit de son désir et la sagesse d'une lueur d'esprit. Et comme le dit si joliment Bachelard, en cherchant à connoter positivement l'inconscient : « Les ombres de l'inconscient mettent si souvent en valeur un monde de lueurs où la rêverie a mille bonheurs ! » (1961/2005, p. 8). Deux dimensions psychiques qui s'interpénètrent. Alice se laisse prendre au jeu dans un mouvement d'abandon à son *être nocturnal*, sans pour autant s'y perdre. Elle flirte avec l'interdit, s'attarde sur le seuil, s'installe dans la clairière, se tient en équilibre entre un *être de jour* et un *être de nuit*, pourrait-on dire.

Rappelons ici la définition centrale du *clair-obscur psychique* bachelardien :

[...] c'est la rêverie, une rêverie calme, calmante, qui est fidèle à son centre, éclairée en son centre, non pas resserrée sur son contenu, mais débordant toujours un peu, imprégnant de sa lumière sa pénombre. On voit clair en soi-même et cependant on rêve. On ne risque pas toute sa lumière, on n'est pas le jouet, la victime de cette rêvasserie qui tombe à la nuit, qui nous livre poings et pieds liés à ces spoliateurs du psychisme, à ces brigands qui hantent ces forêts du sommeil nocturne que sont les cauchemars dramatiques. (Bachelard, 1961, p. 9-10)

L'inconscient du rêve nocturne prend ici une valeur négative pour le poète, voire monstrueuse, multipliant les images de frayeur. Si le poète nous renvoie à l'absence totale de conscience, où l'être se perd, on peut aussi y voir le genre d'inconscience qui consisterait pour Alice à passer à l'acte avec Sandor. Mais nul besoin de se rendre aussi loin, semble nous dire Kubrick. Bien que les époux se soient éloignés l'un de l'autre, sous les effets de la routine, le lien demeure. Ce lien, matérialisé par l'alliance d'Alice, fait symboliquement alliance *avec* Bill *contre* la tentation d'aller voir ailleurs. En parallèle, cette image nous fait penser à l'alliance thérapeutique, et comment le lien de confiance et d'engagement peut permettre aux patients et aux patientes d'affronter le dépaysement psychique, l'émergence d'un malaise, de l'étranger envahissant (nous y reviendrons).

Alice semble donc capable de *pivoter*, de revenir au cœur de son engagement envers son époux, et ce, en dépit des aventures, *qu'elles aient été réelles ou imaginaires*, car là n'est pas l'essentiel. Entre la réalité et la fiction, c'est l'expérience subjective qui prime, à l'image de la nuit primordiale d'Hésiode.

Ainsi réactualise-t-elle sa promesse devant les possibilités qui s'ouvrent à elle. Choisir, c'est renoncer. Aimer, c'est peut-être faire le deuil de toutes ces possibilités (un deuil longuement tenu en échec du côté de Bill). Le sens de cette affirmation existentielle s'amplifie dans une image forte, qui selon nous, révèle l'être au monde d'Alice. Il s'agit du moment précis où elle répond à Sandor, en posant triomphalement le doigt sur ses lèvres : « ... because... I'm married ». Ce geste lumineux ouvre une brèche d'*authenticité* dans ce monde d'artifices. Ainsi s'achève la danse, faisant renaître son désir pour Bill au retour du bal, comme le souligne également Hedström :

La scène du miroir avec laquelle s'achève la première soirée de la diégèse réintroduit le corps de femme érotisé. Alice dénudée s'admire devant la glace en bougeant légèrement son corps sur un rythme lent. Elle semble épanouie. Selon Kaufmann, « il suffit pour la femme de sentir qu'elle déclenche le réflexe visuel pour alimenter la construction positive de son identité »²¹⁶. La soirée d'Alice a été un succès, son sourire l'atteste. Elle a reçu l'approbation de deux hommes puissants : Ziegler et Szavost. Ce sentiment l'alimente à la maison où l'aura sensuelle qu'elle dégage déclenche chez son mari le désir pour elle. C'est donc à travers le regard des autres qu'elle devient attirante au sein du foyer familial. Dans *Eyes Wide Shut*, le monde extérieur peut donc à la fois être bénéfique, car permettant de renouveler les sentiments entre les époux, et dangereux, notamment dans la deuxième partie du film où le héros s'aventurera trop loin dans ses fantasmes. (2005, p. 76)

Pour en revenir à l'expérience subjective d'Alice, on voit bien combien sa conscience nocturne ne se confond pas définitivement avec sa conscience diurne. Sa conscience intime navigue entre les deux. Elle s'autorise, en toute liberté, à vivre un *moment pour soi* tout en honorant son engagement amoureux envers son mari. Se révèle ainsi dans cette séquence un « psychisme doré qui tient la conscience en éveil » (Bachelard, 1961/2005, p. 10).

²¹⁶ L'auteur cite Jean-Claude Kaufmann (1998). *Corps de femmes, regards d'hommes – la sociologie des seins nus*, Nathan Pocket, p. 141.

Charles Taylor (1992) pense que l'idéal d'authenticité suppose que la vérité subjective puisse s'exprimer au-delà de tout conformisme social. Autrement dit, ce que l'homme pense, il doit le penser jusqu'au bout pour devenir ce qu'il est. En thérapie, cette vérité concerne non plus la réalité objective, souvent confondue avec la vérité objective, historique et concrète (le fait que le feu brûle, par exemple), mais la vérité personnelle, subjective, en tant qu'elle ne peut être appréhendée que par la personne elle-même (ce que signifie le feu de foyer pour elle, par exemple). Ainsi dira-t-on que la seule vérité qui compte, c'est celle que la personne est capable d'élaborer ou a envie d'entendre.

Enfin, la scène du bal nous laisse entrevoir une image inversée de Bill, dont la parade aux bras des deux jeunes tentatrices brille d'une superficialité exacerbée et sans issue. Bill en jouit et en joue passivement, jusqu'à l'interruption du majordome. Il laisse cependant entrevoir une suite à cette parade de séduction surjouée (« to be continued... »²¹⁷), là où Alice est capable de mettre un terme au jeu de dupes. D'une certaine façon, elle renverse la relation de pouvoir tout en assumant ses désirs et ses fantasmes.

6.4 Dimensions diurnes et nocturnes de l'imaginaire sexué

« [...] un homme et une femme parlent dans la solitude de notre être. »

Gaston Bachelard (1960/1968, p. 65)

Images caricaturées ou inversées, le film repose sur une structure symétrique divisant de part en part toutes ses dimensions. Les contrastes expriment une dialectique des contraires, qui toujours, entrent en rapport de force. Les protagonistes n'échappent pas à cette structure, révélant des formes d'expression féminines et masculines différentes. Par exemple, comme nous l'avons vu, dès les premiers instants du film, les époux nous sont présentés séparément et dans une atmosphère hétérogène : Alice est cadrée dans un plan fixe et contemplatif, tandis que Bill est filmé en mouvement de pièce en pièce. Le premier plan accordé à ce dernier dans la chambre à coucher le fait émerger d'un recoin sombre pour se diriger vers un espace éclairé. On peut y voir un déplacement platonicien de progression vers la lumière, qui atteindra son apogée dans l'enquête diurne qu'il mènera pour connaître la vérité à propos de Nick et de

²¹⁷ Traduit « Affaire à suivre ? », dans Kubrick et Raphael, 1999, p. 122.

Mandy après l'orgie. Ce plan-séquence annonce une *posture existentielle diurne* qui s'accroîtra de plus en plus, comme une manière de résister à une réalité nocturne subjective et douloureuse.

Dans cette même scène, Bill cherche son portefeuille, demandant à son épouse si elle ne l'aurait pas vu. Une manière de nous exposer, au premier plan, les préoccupations centrales du mari (l'argent, l'autoconservation, l'économie – « Bill » signifiant littéralement « facture » en anglais), et au second plan, plus existentiel, la manière dont les choses lui échappent dans l'oubli ou dans la perte²¹⁸ (ou dans « une trop grande confiance en sa vision », selon Azulys, 2011, p. 289). Hors champ, on entend Alice lui répondre qu'il se trouve probablement sur la table de chevet (un endroit bien curieux pour poser un portefeuille, soi-dit en passant)²¹⁹. Elle sait mieux que son mari où se situe ses effets personnels, sans en être absolument convaincue pour autant (car Alice n'est pas du côté de la certitude). Cette remarque laisse présager qu'elle détient une connaissance intime de l'intérieur de leur maison (rappelons-nous que Bill ne se rappellera pas davantage du prénom de la gardienne d'enfants). Caroline Martin dira d'Alice qu'elle est « [...] celle qui doit "voir à tout" dans la maison : c'est elle qui connaît le nom de la gardienne, qui aide Helena à faire ses devoirs, etc. » (2004, p. 49). Cette disposition psychique n'est pas sans rappeler le *dedans féminin* du sociologue français Pierre Bourdieu²²⁰, comme le souligne Hedström (2005). Rappelons-nous également du célèbre tableau *Le philosophe en méditation* (1632) de Rembrandt (cf. chapitre 3), où Anne, placée dans l'ombre de la scène, s'occupe du feu de foyer.

Bill pénètre ensuite dans la salle de bain attenante à leur chambre à coucher, rappelant à sa femme qu'ils sont en retard. Bill est dans l'anticipation, tourné vers le regard d'autrui, une image sociale (un « qu'en dira-t-on » s'ils arrivaient en retard). Alice est assise sur la cuvette des toilettes en train d'uriner, comme

²¹⁸ Bill égare aussi le masque du costumier vers la fin du film.

²¹⁹ *Être au chevet de* suppose-t-il une relation marchande, par ailleurs ? Dans cette image, l'association entre la table de chevet et le portefeuille a quelque chose de surprenant. En lien avec le sens global du film, nous ne doutons pas de la présence du signifiant « Bill est ailleurs ». Dans une perspective phénoménologique, l'effet de surprise nous invite à extrapoler de ce signifiant. Ainsi, de notre point de vue de psychologue, nous nous demandons, en cet instant précis, en quoi la relation soignante (associée à l'imaginaire de la table de chevet) peut-elle être associée à une forme de pouvoir, ouvrant une réflexion éthique plus large sur le sens du pouvoir entre aidant et aidé-e, la tarification d'un service psychologique et ses limites, la capacité financière de l'aidé-e, etc.

²²⁰ Dans son ouvrage *La domination masculine* (1998), Bourdieu décline une série d'oppositions structurales qui reproduisent une logique binaire entre le masculin et le féminin, le jour et la nuit, le dehors et le dedans, etc., pour montrer que cette logique gouverne toutes nos représentations du monde pour fonder une véritable « machine symbolique » (p. 15).

si leur intimité physique n'avait plus de secret pour eux. Or, même dans cette pièce aussi intime et privée que la salle de bain, ils apparaissent éloignés l'un de l'autre. En effet, Alice demande à Bill un avis authentique sur sa coiffure, tandis qu'il arrange son nœuds papillon devant le miroir, lui répondant sans la regarder « It's great. » (« Ravissant », Kubrick et Raphael, 1999, p. 107). Ce à quoi elle répond « You're not even looking at it. » (« Tu ne m'as même pas regardée. », Kubrick et Raphael, 1999, p. 107). Alice semble déçue, avec l'impression d'être devenue transparente, là où son mari semble plutôt centré sur lui. Il semble même la prendre pour acquise derrière sa flatterie banale et intemporelle « It's beautiful. You *always* look beautiful. » (« Superbe. Tu es *toujours* superbe. », Kubrick et Raphael, 1999, p. 107). Alice cherche le regard appréciateur de son époux, tandis que lui regarde ailleurs, sans la voir²²¹. Encore une fois, leurs regards semblent tournés vers d'autres horizons malgré leur proximité au quotidien (même chose après la scène du bal chez les Ziegler, quand Alice se regarde dans le miroir pendant que Bill l'embrasse)²²².

Azulys propose une interprétation digne d'intérêt afin de soutenir notre idée d'un rapport différent au monde à travers cette scène :

D'emblée, deux types de rapports au monde sont posés : l'un qui, sous son rationalisme apparent (se préparer pour la soirée avec un maximum d'efficacité), parvient difficilement à cacher la confusion d'un homme pressé, l'autre qui, sous son apparente désinvolture (non seulement Alice semble avoir pris le temps de se faire belle, mais demeure invisible dans la salle de bains pendant que son mari s'active dans l'appartement), révèle une connaissance intuitive du foyer et une totale absence d'inhibitions. (2011, p. 289-290)

Comme le souligne Diane Morel (2002), Alice entre en scène par la parole, le corps et la connaissance intuitive, et Bill par le regard, habillé, et agissant. Tandis que Bill se présente comme un être unidimensionnel, Alice se révèle à l'envers comme à l'endroit, pourrait-on dire : « la femme sublime, incarnant le désir et l'érotisme et la femme ordinaire, portant des lunettes et faisant pipi en présence de

²²¹ Azulys (2011) remarque que dans cette scène, les acteurs ne croisent jamais leurs regards.

²²² Ce constat nous rappelle que de la même manière, en thérapie, on peut écouter sans entendre, comme il est possible d'entendre sans écouter, pour peu que notre attention soit dérangée par une « ombre ».

son mari. » (Hedström, 2015, p. 71). Pour Durand (1960), rappelons-le, le régime nocturne de l'imaginaire est celui de l'ambivalence. L'imaginaire féminin se révèle donc dans sa nocturnité.

À ce stade, et sans vouloir schématiser la personnalité des protagonistes, force est de constater que Bill, relégué au monde « extérieur » (le *dehors masculin*) ou à une « raison extériorisée » (Thiboutot, 2020, p. 4), reflète un homme moderne « éclairé », un *être diurne*, au sens où il se trouve mobilisé par un impératif d'efficacité (se dépêcher, anticiper, gérer le temps chronométrique et l'espace euclidien, faire bonne figure, etc.). Rappelons que le régime diurne de l'imaginaire de Durand (1960) convoque un esprit rationnel, un imaginaire ascensionnel et une temporalité linéaire et chronométrique. À contrario, Alice semble ralentir le temps et substantialiser l'espace en dévoilant sa beauté corporelle et son intuition. En ce sens, elle apparaît comme un *être nocturne*.

Au lendemain matin du bal, nous basculons dans le quotidien ordinaire du couple, faisant apparaître des rôles bien différents dans cet univers diurne. En effet, tandis que Bill se rend à son cabinet, Alice s'occupe de leur fille : elles déjeunent, font leur toilette ensemble et emballent les cadeaux de Noël. Du petit déjeuner à la soirée, l'éclairage prend une teinte plus neutre, nous faisant basculer d'une nuit hors-normes à la banalité d'un quotidien ordinaire (auquel on peut s'identifier plus facilement).

Ce rapport du personnage au quotidien, nous dit Morel, sera décliné pendant toute la durée du récit. En nous faisant passer du regard de l'un à celui de l'autre, Kubrick nous adresse un avertissement : chacun des deux personnages a une dimension différente, mais nous nous intéresserons aux deux, nous circulerons entre les deux. (2002, p. 91)

À première vue, l'homme est rangé du côté de l'action, du travail, du pourvoyeur de fonds, et la femme du côté de la vie domestique. D'ailleurs,

On a souvent reproché à Kubrick d'éluder les personnages féminins, de les maltraiter, mannequins peu expressifs (Lady Lyndon), pur objet de désir fantasmatique (Lolita, les femmes dans *Orange mécanique*), femme fatale (*Le Baiser du tueur* et *L'Ultime Razzia*), mère hystérique (*Shining*), sniper à éliminer (*Full Metal Jacket*). La femme brille même par son absence totale dans certains de ses films : *2001* ; *Docteur Folamour* ; *Les Sentiers de la gloire*.

Pour la première fois, Kubrick construit un personnage féminin de premier plan avec Alice. On peut même aller plus loin en suggérant que pour la première fois, Kubrick pose un regard sur les femmes, et que ce regard est assez interrogatif. (Morel, 2002, p. 27)

Interrogatif dans la mesure où, bien que le statut de la femme ait grandement évolué, sa place reste à faire (« Millions of years of evolution, right ? », demande Alice), comme la nuit cherche d'ailleurs la sienne dans un monde excessivement éclairé. Il semble évident que Kubrick interroge cette fois les relations de pouvoir au sein de l'unité familiale, entre les sexes, nous rappelant que

Le marché matrimonial continue à être régi par un échange contrasté entre hommes et femmes : capital économique contre beauté. La libération des mœurs n'a pas changé les rapports de séduction : les femmes restent objets de représentation et objets d'un désir masculin dominant (Jean-Claude Kaufmann, cité par Hedström, 2005, p. 73)²²³

La place donnée à la femme par Kubrick dans *EWS* est cependant loin d'en être une qui soit, encore une fois, évidente. Morel est d'avis que Kubrick cherche à grossir le trait, « [...] nous faisant passer d'une perspective à l'autre, [pour introduire] l'idée d'un décalage entre les personnages qui se pensent proches et pourtant ne vivent absolument pas les mêmes choses. » (2002, p. 93). Nous pensons par ailleurs, comme le souligne Nathalie Heinich, que la fiction « n'éclaire pas les comportements réels, mais les représentations imaginaires, voire des systèmes symboliques. » (citée par Hedström, 2005, p. 70)²²⁴.

Ces systèmes symboliques reposent sur une tradition que nous avons présentée au troisième chapitre. En effet, nous avons vu que la féminité était souvent associée à une dimension nocturne, notamment chez Gilbert Durand (1960), qui relie l'imaginaire nocturne au temps cyclique, à la fécondité et à l'intimité. Bertrand souligne également la contribution anthropologique à cette caractérisation du féminin : « Il y aurait en effet, du point de vue anthropologique, une difficulté à appréhender le sexuel féminin, qui serait le corollaire de représentations plus ou moins défensives - et souvent négatives - de la femme, associée au nocturne (Durand, 1984). » (Bertrand, 2019, p. 227).

²²³*Op. cit.*, p. 181.

²²⁴ Nathalie Heinich (1996). *États de femme – l'identité féminine dans la fiction occidentale*. Éditions Gallimard, NRF essais, p. 342.

Nous avons aussi fait mention de plusieurs personnages mythiques et symboliques. Parmi ces derniers, il était question de la déesse Nyx (la Nuit), la plus ancienne des divinités, la mère des dieux dont l'existence a précédé toute chose, génitrice d'Éther (le Ciel) et de Hemera (la Lumière du Jour). Comme le souligne Martin (2004), Alice est souvent dépeinte dans son rôle de mère. Un rôle qui fait autorité au sein de l'unité familiale, puisqu'Helena demande à cette dernière si elle peut regarder *Casse-Noisette*, et non à son père (même chose dans le magasin de jouets, où elle cherche le regard approbateur d'Alice). De la même manière, c'est elle qui aide Helena dans ses devoirs, lui fait la lecture, tandis que Bill regarde et écoute.

Chose intéressante, Martin (2004) relie ce rôle maternel au port des lunettes, qu'Alice ne porte pas en dehors de la sphère familiale (au bal, pendant qu'elle relate son fantasme envers l'officier, et lorsqu'elle écoute Bill à la fin). Ce qu'elle voit clairement à travers son rôle de mère se passe d'une vision claire lorsqu'elle se transforme en objet de désir, de plaisir, de fantasme et de jeu. Son rôle de mère peut donc être associé à une vision diurne, en ce sens que son regard maternel en est un de clarté, de raison et de responsabilité, « [...] alors que la nuit ravit à l'âme ses forces, sa lucidité. » (Montandon, 2010, p. 100). Un regard qui permet finalement à Helena d'exister aux yeux de sa mère.

Du côté de la psychanalyse, le regard a été d'une importance capitale dans l'instauration de la subjectivité. Pour Winnicott, par exemple, le visage de la mère reflète au bébé une image qu'elle se fait de lui et que ce dernier intériorise progressivement, à condition d'être vu comme un double, c'est-à-dire un même et un autre, un *autre semblable* (Laperrière, 2015)²²⁵. Ainsi peut-on se demander ce qu'il en est du regard de Bill dans son rôle de père ? Car à l'inverse, quand le bébé ne se sent pas exister dans le regard du parent (parce qu'il ne reflèterait que son propre état d'âme, ses défenses ou sa tache aveugle), sa capacité créative s'atrophierait. L'expansion de son identité cesserait et le petit chercherait son reflet dans un autre regard, détourné de celui de sa mère. Ce besoin de miroir est si fort chez l'être humain qu'il le cherchera expressément toute sa vie durant, et quel que soit la nature malveillante ou bienveillante de ce regard, comme on l'a vu avec Touzé (2015). *Pour vu* qu'il se sente exister. Si le regard de Bill est opaque, ailleurs ou absent, Helena préférera chercher celui d'Alice.

²²⁵ L'auteur cite un texte connu de Winnicott : « Le rôle de miroir de la mère et de la famille dans le développement de l'enfant », de 1971.

Pour Jung, nous dit Réal Laperrière (2012), il s'agit alors d'un échec de l'expérience du trouvé/créé, quand mère et bébé ne parviennent pas, dans la rencontre, à créer une illusion subjectivante, matrice de la fonction réflexive, ce miroir psychique interne par lequel le sujet pourra en venir à se représenter lui-même en l'absence de l'objet [...]. Se produira plutôt une illusion négative, par laquelle l'enfant vivra son expérience comme produisant du négatif et qui ne permettra pas l'établissement d'une identité subjective (Roussillon, 1999)²²⁶.

Cette désobjectivation identitaire à travers le regard nous est montré de différentes manières à travers le film. Entre les deux époux, Alice cherche le regard désirant et admirateur de Bill sur elle, pour se heurter à un regard vide, comme on l'a déjà montré. Dans le regard de Mandy, Bill cherche la vie. Dans le regard paternel de Ziegler, il cherche à plaire. Dans chacun des regards échangés avec différents personnages, sommeille un double, une face cachée de soi-même. Nous y reviendrons au chapitre suivant.

Nous avons également évoqué une association récurrente entre la lune et la féminité, un symbole cher aux romantiques, comme en témoigne une peinture célèbre de Moritz von Schwind, appelée *Erscheinung im Walde (Apparition en forêt)*, « [...] tableau dans lequel le clair de lune laisse apparaître une femme mystérieuse, elfe ensorceleuse qui trahit le caractère érotique et dangereux de la forêt [...] » (Montandon, 2010, p. 405). Souvent, les peintures romantiques de ce genre signifient « Ces recherches inquiètes de beauté féminine, chaste et érotique à la fois, amante et mère, bienfaitrice et femme fatale, qui trouble nuitamment les sens de l'homme, lui faisant perdre tout repère et le menant à sa perte allient la vision onirique au charme de la légende. » (Montandon, 2010, p. 406). *EWS* agit bel et bien comme un conte fantastique dédié aux multiples visages de l'inconscient féminin et masculin. À noter que le personnage d'Alice, contrairement à celui de Bill, est décliné en de multiples facettes à travers l'ensemble des personnages féminins secondaires (avec une ressemblance physique assez frappante, comme le mentionne également Morel, 2002, et Hedström, 2005). Ils apparaissent comme une version inconsciente et complexifiée d'Alice (Marion, endeuillée et désirante/Domino en jeune prostituée naïve/Mandy en femme fatale et sacrificielle). Comme nous le verrons en détails avec la scène de la querelle, Bill a narcissiquement du mal à imaginer que son épouse puisse éprouver un quelconque désir en dehors de

²²⁶ L'auteur se base sur ces théories psychanalytiques pour étudier notamment la fonction du regard dans la relation mère-fils à travers le film *We need to talk about Kevin* (Lynne Ramsay, 2011).

leur union conjugale. Autrement dit, Bill a une vision diurne extrêmement réductrice de la femme. En ce sens, nous pouvons parler d'une « carence imaginaire ». Carence du nocturne que ces doubles d'Alice agitent en attirant cet être diurne dans la nuit de leur être.

Enfin, précisons que du côté de la psychanalyse, le désir féminin est souvent comparé à un mystère indéchiffrable. À commencer par Freud, qui qualifiait la femme de « continent noir »²²⁷, comme le souligne également Bertrand (2019). Cette dernière nous rappelle que le biais phallogocentriste des théories freudiennes sur le désir féminin, attesté par plusieurs chercheurs et chercheuses (Kulish & Holtzman, 2008 ; Janine Chasseguet-Smirgel, 1988 ; Catherine Chabert, 2011), n'y est pas étranger, relançant un vif débat sur l'interprétation du désir féminin en lien avec le complexe d'Œdipe. Nous ne reprendrons pas ici ce débat psychanalytique²²⁸, sinon pour dire que Lacan aurait spécifiquement déplacé le désir vers une jouissance vécue sous le primat du phallus. Ce faisant, Lacan est venu dire combien l'énigme ne se situait pas tant du côté de la position féminine que du côté d'une jouissance psychotique (« Autre ») concernant les deux sexes, en ce sens « [...] qu'elle relève, précisément, de l'Autre menaçant, persécuteur, omnipotent – jouisseur. De l'Autre en tant qu'on en vient à lui prêter l'envie de vous dévorer, la volonté de vous asservir, le désir de vous prendre pour objet – pour objet de sa jouissance » (Abelhauser, 2015, p. 74). Autrement dit, une jouissance appartenant à la *nuit noire* et *inhabitable*, ce qui s'avère particulièrement intéressant du point de vue des pulsions scopiques de Bill, qui l'entraînent malgré lui vers la désubjectivation du corps propre à l'orgie.

L'énigme du sexuel féminin se situerait davantage, pour Lacan, dans l'ambivalence entre deux modes de jouissance (l'une phallique, l'autre amoureuse). Deux types de jouissance que l'homme aurait d'ordinaire plus de facilité à dissocier (Abelhauser, 2015). Le désir féminin porterait la marque du nocturne (l'ambivalence), et le désir masculin celle du jour (la séparation). Comme on l'a vu avec la valse entre Sandor et Alice, cette dernière se fait désirer en dehors du cadre matrimonial pour se rendre désirable à elle-même. Cette désirabilité exacerbe son pouvoir de séduction, sa puissance créative et renforce sa

²²⁷ S. Freud (1926), « Psychanalyse et médecine (La question de l'analyse profane) », dans *Ma vie et la psychanalyse*, Gallimard, 1950, p. 133. La phrase originale exacte est : « Ist doch auch das Geschlechtsleben des erwachsenen Weibes ein dark Continent für die Psychologie. » (« La vie sexuelle de la femme adulte est encore un continent noir pour la psychologie. »)

²²⁸ Voir à ce sujet la thèse de Sophie Bertrand (2019, p. 227), qui propose une relecture intéressante du complexe d'Œdipe comme « angoisse du viol » à partir de l'hymne et du trauma spécifique à Perséphone.

confiance en elle (alors que son regard est hésitant en arrivant au bal, comme le souligne Hedström, 2005, p. 74). Sans aller plus loin pour le moment, force est de reconnaître que ce désir féminin, dans sa capacité à conjuguer deux manières de vivre son désir, échappe véritablement à Bill, qui se voit incapable de symboliser la nuit du fantasme féminin, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

Enfin, si Bill et Alice nous sont présentés dans des dimensions certes opposées (elle rêveuse et lucide, lui rationnel et aveugle), elles apparaissent comme des polarités complémentaires. Ces dimensions psychiques reflètent un dynamisme imaginaire qui interroge la nature même du regard. Selon Pierre Bourdieu, « Le monde social fonctionne comme un marché des biens symboliques dominé par la vision masculine : être, quand il s'agit des femmes, c'est être perçu, et perçu par l'œil masculin ou par un œil habité par les catégories masculines » (1998, p. 136). Si cet « œil masculin » est gouverné par un régime diurne de l'imaginaire, c'est dire combien la nature du regard conditionne le désir et le sentiment d'exister. À noter que dans le cas d'*EWS*, c'est aussi le regard d'un cinéaste masculin qui est posé sur le désir féminin, comme le remarque à juste titre Hedström (2005). Conte moralisateur qui consiste à nous prévenir du danger des tentations en dehors mariage ?²²⁹ Réhabilitation du statut de la femme ? Vision rapprochant le désir et la mort à travers le corps féminin ? Critique acerbe de la domination masculine et des stéréotypes associés au genre ? Difficile de répondre à toutes ces questions. Si *EWS* évoque bel et bien une dimension nocturne du féminin et une dimension diurne du masculin, en référence à une tradition dichotomique et une série de clichés persistants, nous pensons que Kubrick cherche avant tout à susciter une réflexion lucide quant à la ténacité de tels systèmes symboliques.

En clinique, ce dynamisme imaginaire entre des polarités diurnes et nocturnes du féminin ou du masculin peuvent se révéler au sein d'une même personne, qui parfois s'interroge sur son identité sexuelle et l'éducation qu'elle a reçue. À d'autres moments, se pose une question plus complexe, que chacun de nous porte en soi : comment composer avec de telles polarités diurnes et nocturnes ? Et finalement, comment habiter l'altérité, la différence des sexes ou des êtres ? Du point de vue de la psychologie humaniste, nous pensons que les théorisations de Bernd Jager peuvent nous aider à répondre à ces questions, du moins

²²⁹ Selon Hedström (2005), Kubrick est connu pour avoir été un homme fidèle à sa femme et à son unité familiale, se tenant éloigné du « star system ».

en partie. C'est ce que nous allons voir dans la prochaine section, à travers le contexte privé et quotidien du couple, mais également au cœur d'un monde social hautement éclairé.

6.5 Le double rapport au monde éclairé

Dans la section précédente, nous avons signalé plusieurs types d'éclairage, reflétant différents champs de signification : un éclairage naturaliste (à l'extérieur de l'appartement – *la réalité objective*), un éclairage jaune feutré (dans l'appartement – *la mise en scène de l'intime*), un éclairage jaune brillant (au bal – *les appareils de la société mondaine*), un éclairage fantastique (par les fenêtres – *l'ailleurs mystérieux*), et un éclairage plus neutre (dans la salle de bain – *la réalité « choc »*). Ces tonalités de lumière recouvrent tantôt un monde intime ou fantasmé, tantôt un monde social de faux-semblants et de duplicité dans la vie des Harford. Dans cette première phase d'introduction du film (du bal jusqu'au lendemain de la première soirée), nous avons pu constater que les intérieurs nuits étaient très éclairés. Cette première nuit kubrickienne abrite un monde de lumière qui révèle, selon nous, deux rapports au monde marqués par le *seuil* et l'*obstacle* jagériens (notions que nous avons présentées au chapitre 1 et 4).

Rappelons que pour Bernd Jager (1996), l'obstacle et le seuil désignent schématiquement deux métaphores évoquant le monde des sciences naturelles d'un côté, et le monde des sciences humaines et des arts de l'autre. Si l'obstacle représente une *conquête* progressiste dans un univers inerte fait de barrières naturelles à abattre, le seuil, en revanche, établit une démarcation éthique entre un *hôte* et un *invité*. Il s'agit donc d'une métaphore de la *rencontre* dans un monde *habité*, puisque fondé sur des valeurs d'hospitalité, de respect mutuel, d'accueil et de bienveillance. Une disposition éthique qui reconnaît l'autre dans sa différence à l'égard de soi. Pour l'auteur, seule la reconnaissance d'une frontière entre deux différences favorise un monde habitable, contrairement au monde unitaire des forces naturelles, dont nous avons déjà parlé. Une manière de reconnaître que la nuit de l'autre échappe, ultimement, à toute tentative de dissolution ou de dissipation du mystère. Tout le défi consiste alors à habiter la nuit de l'autre, comme le montre Cédric Dolar dans sa thèse sur les mythes de l'autre (2013).

Si le monde du seuil est marqué par une *limite*, le personnage d'Alice semble en être dépositaire. En effet, si le rapport au monde d'Alice n'en n'est pas un de domination et de neutralisation, Sandor Szavost, au

contraire, use de son pouvoir de séduction pour attirer la belle à soi. Ainsi ira-t-il jusqu'à vider sa flûte de champagne pour interpeller son regard, et jusqu'à instrumentaliser l'œuvre du poète latin Ovide (*L'art d'aimer*) pour lui venter les techniques de conquête amoureuse et les délices de l'amour durable malgré les « petites » infidélités.

Nous avons également montré que Jager (1997 et 2013) rapprochait le *seuil* du monde de la fête (le cosmos primordial des humains et des divinités), entendu comme un espace de convivialité souvent apparenté au monde nocturne et communément placé sous le signe du repos et des retrouvailles sociales ou familiales dans la sphère privée. À travers ce monde de festivités nocturnes, l'attitude de seuil d'Alice semble entrer en collision avec l'attitude d'obstacle de Szavost. Par exemple, lorsqu'Alice émerge de son état d'ébriété après la danse, elle souhaite rejoindre son mari, tandis que Szavost la retient en disant, à propos de ce dernier : « But I'm sure he'll be all right on his own a little bit longer. » (« Je suis sûr qu'il peut se passer de vous encore un peu. », Kubrick et Raphael, 1999, p. 127). Et Alice de répondre : « Yes... but will I ? » (« Oui... mais moi ? », Kubrick et Raphael, 1999, p. 128). Szavost ne reconnaît pas le désir et la volonté propres d'Alice. En cherchant à détourner celle-ci « du droit chemin » de sa vie conjugale, il tente de totaliser son espace subjectif par sa lumière excessivement *désubjectivante*. Dans ce monde dominé par un patriarcat libidineux, Alice n'assiste toutefois pas impuissante à cette parade de séduction insistante, et finit par revenir à elle (à se « réveiller » de son état de conscience altéré par le champagne).

Cette scène annonce l'éveil de la conscience que Kubrick appelle de ses vœux tout au long de son œuvre. Difficile de ne pas faire un parallèle avec la finalité de la démarche psychothérapique, qui est de favoriser un éveil de la conscience afin d'agrandir le champ de liberté vis-à-vis de soi, ou plutôt d'un soi « étranger ». Szavost incarne cet étranger personnifié, cette menace, cet Autre venant bouleverser la continuité de la vie conjugale d'Alice. En des termes psychologiques, ce genre de « dépaysement » se vit dans la maladie comme « [...] un malaise dans cette relation au monde. » (Quintin, Thiboutot *et al.*, 2020, p. 10). Un monde faisant alors apparaître quelque chose de :

[...] bizarre, étrange, étranger. Il est vécu comme un étranger qui s'infiltré dans la vie du sujet. Il devient invasif, ce qui rend très difficile de développer une autre pensée, de penser différemment. En ce sens, Henry Hey parle d'une perte de liberté. Pour le malade, ce sont

des expériences fortes qui écrasent sa subjectivité et qui le vide de sa substance. Tranquillement, il devient désorienté. (Quintin, Thiboutot *et al.*, 2020, p. 10)

Cette description existentielle rejoint l'idée jagérienne d'un monde *inhabité*, c'est-à-dire un univers désenchanté d'où l'humanité se serait absentée. Dans cette perspective, nous percevons cet univers mondain, organisé autour d'une « orgie » de lumières, comme un *monde de lumière inhabitable* pour quiconque chercherait une conversation authentique ou un lien amical. Cette fête prend soudainement une autre tournure, plus vicieuse. En effet, en cherchant à coloniser la subjectivité d'Alice par son érudition et son arsenal de séduction, Szavost déploie les grands moyens dans une perspective de *conquête désubjectivante*. Il cherche à convertir le regard d'Alice sur les liens du mariage dans son propre intérêt, comme si l'unique source de libération sexuelle de la femme devait en passer par là (« Ne croyez-vous pas qu'un des charmes du mariage c'est de rendre la tromperie nécessaire pour les deux parties ? », Kubrick et Raphael, 1999, p. 118 ; « Vous savez pourquoi les femmes se mariaient, autrefois ? [...] Elles pouvaient ainsi perdre leur virginité, et faire ce qu'elles désiraient avec d'autres hommes. », Kubrick et Raphael, 1999, p. 120). Alice parvient toutefois à reconquérir sa liberté après avoir implicitement accepté de s'abandonner dans la *nuit de son être*, et ce, en dépit des (ou grâce aux) liens du mariage. Le personnage d'Alice incarne donc une sorte de *conscience lumineuse*²³⁰, qui atteste de l'expression d'un monde personnel et d'un esprit éveillé dans une perspective de *seuil* (elle reprend littéralement « ses esprits »). Chez Alice, la capacité de basculer de la *nuit de son être* à un *être de jour*, tout en séjournant momentanément dans la zone intermédiaire d'une *imagination crépusculaire*²³¹, reste intacte. Il en va tout autrement du côté de Bill, qui vit une situation similaire avec les deux tentatrices déterminées à se rendre jusqu'au « bout de l'arc-en-ciel » (« where the rainbow ends »). Dans cette séquence, il semble loin de pouvoir intégrer son ombre, pour reprendre la logique de Jung, c'est pourquoi il se laisse inconsciemment emporter dans leur jeu de séduction.

Loin de vouloir professer des conseils ou des leçons à la manière de Szavost, qui reflète ni plus ni moins une vision d'*obstacle* dans la négation de la dimension subjective de l'autre, le thérapeute redonne aux personnes qui consultent le pouvoir de se positionner elles-mêmes à l'égard de leurs responsabilités et

²³⁰ Nous référons le lectorat au schéma n°2 « Postures et rapports au monde » du chapitre 4.

²³¹ Cf. schéma n°1 « Ontologie pénombrale et psychologie du nocturne » du chapitre 4.

de leurs choix. Sur le plan expérientiel, il s'agit d'ouvrir un seuil et de les aider à pivoter entre plusieurs perspectives, notamment diurnes et nocturnes (entre le contrôle et l'abandon de soi, par exemple). En somme, d'élargir l'horizon des possibilités en se tenant dans une zone intermédiaire du jour et de la nuit, comme du « non » et du « oui », du noir et du blanc, etc.

Revenons à la scène intérieure de l'appartement des Harford. En sortant de leur chambre à coucher pour rejoindre la gardienne et leur fille dans le salon, Bill éteint la musique et les lumières. Nous assistons à un geste précis, qui selon nous, est loin d'être anodin (d'autant plus qu'il éteindra aussi le sapin de Noël vers la fin du film, mais de manière hautement symbolique cette fois). Morel y voit un geste « antinaturel » (2002, p. 90), là où nous percevons un geste *mécanique* qui dit, par un « doigt sur le commutateur [...] son *oui* et son *non* », un « instant bergsonien » entre « deux univers de ténèbres et de lumière » (Bachelard, 1961/2005, p. 90-91). En effet, cette action nous révèle que Bill orchestre non seulement le temps, mais également l'espace, nous faisant quitter l'intimité de leur chambre à coucher. Bill remet leur intimité dans l'ombre, avant de basculer dans un couloir éclairé (un lieu de *transition* comme il y en a beaucoup dans le film). Ainsi nous place-t-il « alternativement dans deux mondes, autant dire dans deux consciences » (Bachelard, 1961/2005, p. 91) : entre une *conscience intime et nuitale* (un regard porté sur le nous ou le soi intime), et l'autre *sociale et diurne* (comment nous sommes perçus dans le regard d'autrui). Une première tentative de nous faire voir l'obscurité, ne serait-ce qu'un bref instant. Un geste qui annonce l'obscurité à venir.

Notons que plusieurs lampes s'éteignent d'un seul coup, nous laissant entendre que les Harford ont anticipé l'aspect pratique d'éclairer d'un seul geste l'ensemble de la chambre à coucher (dans une perspective économique de moyens et de réduction du clair-obscur). Bachelard, inspiré par la lecture de Minkowski (*Vers une cosmologie*, 1936) écrit ceci à propos de l'ampoule électrique :

Nous sommes entrés dans l'ère de la lumière administrée. Notre seul rôle est de tourner un commutateur. Nous ne sommes plus que le sujet mécanique d'un geste mécanique. Nous ne pouvons pas profiter de cet acte pour nous constituer, en un orgueil légitime, comme le sujet du verbe allumer. (1961/2005, p. 90)

Bachelard nostalgise la lampe à huile, qu'il qualifie de « plus humaine » (1961/2005, p. 91), par ses qualités vacillantes, fragiles, se consumant dans le temps et nécessitant de fait, un soin particulier. Elle inspire également le souvenir d'une lumière qui veille et sur laquelle il était bon de méditer dans la solitude, de même que cette flamme de chandelle, inspirant l'image d'un être vertical, d'un « être-devenir, un devenir-être » (1961/2005, p. 36), un imaginaire ascensionnel et une « rêverie verticalisante » des plus « libératrice » (1961/2005, p. 57). Cette flamme de chandelle est une image primitive du feu, qui fût naître l'intimité et l'habitation du monde (cf. chapitre 1). Nous pensons que cette description poétique peut signifier un *espace nocturne ou diurne habitable*, un *imaginaire-ressource* abritant des valeurs propres à cette éclaircissement poétisé. Ce faisant, il pourrait venir contrebalancer l'espace pragmatique, dont les contours sont si nets que nos déplacements se mettent à obéir à d'autres *lois* (Minkowski, 1936/1999).

Ces lois, comme nous l'avons déjà mentionné, concernent celles de l'*univers diurne* associé au travail et celles du *monde nocturne* associé à la fête. Si Hedström perçoit dans la salle de bain des Ziegler « [...] une frontière entre le privé et le public, les apparences et la réalité ainsi qu'entre le désir et la mort » (2005, p. 55), nous y voyons aussi une frontière entre le monde de la *fête* et celui du *travail*. Dans cette scène, le monde du travail diurne met le monde festif nocturne en suspension, pourrait-on dire. Comme le souligne Morel (2002), la relation entre Victor et Bill se transforme dans cette salle de bain : ils passent d'une relation hôte-invité à celle de médecin-demandeur de service dans un espace hors-fête. Le rôle professionnel de Bill, qui consiste à examiner l'état de Mandy, le fait donc basculer dans l'*univers diurne*. Le ton change et le pouvoir passe entre les mains de Bill pour soigner la prostituée aux prises avec une surdose de drogues. En mettant son masque de médecin (Morel, 2002), Bill franchit un espace d'intimité sociale, dans le « secret des Dieux », protégé par le sacro-saint *secret médical*. Ainsi passe-t-il du « monde festif et intersubjectif de l'hôte et de l'invité », au « monde du travail, scientifique, impersonnel et technologique » (Jager, 2013, p. 17).

Une fois son examen clinique effectué, le médecin insiste pour faire dessiller Mandy :

BILL

Mandy, Mandy, vous m'entendez, Mandy ? Bougez la tête si vous n'entendez. Bougez simplement la tête si vous m'entendez. Voilà, vous m'entendez. Pouvez-vous ouvrir les yeux ? Mandy, vous pouvez ? Montrez-moi ça. Ouvrez les yeux, Mandy, voilà, Regardez-moi, regardez-moi, Mandy. Bien. Bien.

Son schéma d'intervention est issu de l'univers des sciences naturelles comme système de référence, lui permettant de soigner Mandy. Ici, « L'observateur scientifique se retire, autant que possible, de la scène ; il utilise la devise cartésienne « J'avance masqué », qui marque l'impossibilité d'avancer, justement. Or, dans le domaine des arts et des humanités, notre désir constant est celui de se rapprocher de l'autre qui est, tout à la fois, un voisin, un hôte et un invité. » (Jager, 2013, p. 18).

Ainsi s'applique-t-il à jouer son rôle de soignant jusqu'au bout (là où il échouera à la fin du film). Il se montre évidemment soucieux envers Mandy, dont il souhaite qu'elle reprenne conscience, alors que Victor préférerait la « faire déguerpir » au plus vite (Kubrick et Raphael, 1999, p. 126).

Dans cette pièce aseptisée, si la luminosité se fait « clinique », la fenêtre ne laisse pas passer, derrière l'épaisseur translucide du vitrail, la lumière habituellement bleutée de la nuit. Cet élément suggère que l'entrée de la nuit est bloquée. Comme on l'a vu, l'obscurité bleutée est souvent associée au fantasme ou au mystère d'un ailleurs. Or, dans cette pièce (aussi revêtue de vert), on confronte la réalité de la mort. Ici, le monde du rêve ne se confond nullement avec celui de la réalité. Tout n'est que faits objectifs et actions réfléchies en vue de sauver Mandy d'une surdose. L'approche dominante est celle d'une séparation nette entre le sujet et l'objet, qui se traduit par un éclairage blanc et uniforme. « Abolissant les ombres, la lumière blanche expose les corps à une visibilité totale : aucune excentricité n'échappe au regard inquisiteur du [médecin]. L'adieu à la nuit organisé par les néons signifie, en réalité, un adieu à l'alternance entre le jour et la nuit. » (Fœssel, 2017, p. 154).

Le rôle de « sauveur » du médecin prend ici tout son sens, nous rappelant que la relation thérapeutique alterne parfois entre la nécessité d'évaluer les symptômes cliniques et de laisser libre cours au récit subjectif de l'aidé-e. Une double posture qui, loin de s'opposer, alterne selon la situation ou le contexte clinique. Il n'en demeure pas moins qu'une approche non-directive relève davantage d'une posture « nocturne », comme nous l'avons souligné avec la « technique du nocturne » en psychanalyse, (Ricœur,

1969, p. 177), et parce que du point de vue de la phénoménologie non empirique, c'est la *structure de l'expérience subjective* qui est visée : « Selon une perspective phénoménologique existentielle, il ne s'agit pas tant de parvenir à une définition de l'être humain, mais de tenter de comprendre comment celui-ci se rapporte au monde. » (Quintin, Thiboutot *et al.* 2020, p. 9-10). De la même manière que « L'expérience d'une présence au monde » n'apparaît pas comme « un objet », une donnée, un fait à mesurer, mais comme « un flux » (Quintin, Thiboutot *et al.* 2020, p. 11) de lumière ou d'obscurité. On peut étudier le rayon lumineux comme la propagation d'une onde électromagnétique, et le phénomène de lumière comme une image signifiante pour quelqu'un, ou comme une parure esthétique du psychisme pour un-une psychologue. On *rencontre* une personne et on *observe* un sujet. « L'existence n'est pas un objet et ne peut le devenir. » (Quintin, 2020, p. 14). Elle est à vivre et à interpréter. Ainsi, *l'être nocturne* est loin d'être un pur concept, sinon un concept consubstantiel, en lien avec une réalité sensible et imaginaire, dont les racines sont à rechercher dans les arts et les humanités. Un *être naital* et un *être luminal* sont des sujets du verbe « vivre ».

Quand Bill ausculte Mandy, il pénètre le monde neutre des forces naturelles, des éléments physico-chimiques de la terre au sein de l'univers, vidé de toute subjectivité. Il ne s'adresse pas à la prostituée, pas plus qu'à la personne qu'elle est, mais nécessairement à son corps biologique, au seuil d'une mort annoncée. Les yeux de Mandy représentent ce que Azulys appelle « une machine de vision » (2011, p. 287) : « Le regard du médecin s'imisce dans l'intimité du globe oculaire pour y découvrir le réseau de fibres optiques qui se rejoignent toutes au fond de l'œil. » (Azulys, 2011, p. 287). Si le regard est en effet du côté de l'ambivalence et de la contradiction dans *EWS*, il est à la fois *yeux de l'esprit* (chez Alice) et *œil à tout voir* (Chez Bill). Regard tantôt gouverné par un régime nocturne de la pensée fantasmatique, tantôt par un régime diurne de la pensée rationnelle et pragmatique. Dans la salle de bain, nous sommes loin des « yeux infinis que la nuit ouvre en nous » de Novalis. Hedström souligne d'ailleurs que « La connotation sexuelle si palpable au rez-de-chaussée est bannie devant la femme nue gisant sans conscience. Dans ce nouveau contexte, Bill intervient en tant que médecin, sa profession a forgé son regard devant la nudité féminine qui n'est plus censée être vue. » (2005, p. 76).

Transposée en situation clinique, cette scène interroge le regard de la personne qui consulte, tout autant que celui des thérapeutes, qui eux aussi, se trouvent à être soumis au régime diurne et nocturne de la pensée selon le type d'intervention à effectuer. Si le rôle du médecin consiste à poser un regard objectif

sur une situation clinique, qu'en est-il du *regard qui soigne* en psychothérapie ? La nature objective du regard, qui incombe également au psychothérapeute, est-elle suffisante à soigner les maux de l'esprit ? Et que dire de la *supervision* clinique, ce garde-fou supposé surplomber le regard d'un autre ? Comment le décrire, le qualifier, l'interpréter ?

Enfin, si le Dr Harford parvient à faire dessiller Mandy, il en va tout autrement dans sa vie conjugale, dont l'intervention reflète l'exact opposé de sa situation personnelle. Le problème tient surtout dans son incapacité à pivoter entre le monde de la nuit et du jour dans sa relation à Alice. Son rationalisme excède son rôle de médecin. Le jour envahit sa nuit, comme en témoigne la scène de la querelle que nous allons étudier dans le chapitre qui suit.

CHAPITRE 7

LUMIÈRE SUR LA NUIT CACHÉE

7.0 Introduction

Dans ce chapitre, nous nous aventurons au cœur de la deuxième nuit d'*EWS*. Sur le plan esthétique, elle se révèle protéiforme, évolutive et changeante, en fonction de l'évolution psychologique du héros. Nous verrons qu'elle revêt un caractère fantastique typique de la poésie romantique du XIX^e siècle, qui porte la marque de l'inconscient, de l'invisible et du caché (typique des nocturnes d'Hoffmann, et en particulier de *L'homme au sable*). Il s'agit donc d'explorer cette nuit cachée (ou cette *autre nuit* blanchotienne), inconsciente et abyssale, en tant qu'elle abrite des secrets bien gardés de part et d'autre des protagonistes, et qu'elle métaphorise leur être au monde diurne/nocturne.

Paradoxe s'il en est, sur le plan visuel, comme dans d'autres films de Kubrick (*Le Baiser du tueur*, 1955, par exemple), tout est sous nos yeux : « [...] rien n'est caché à la vue du spectateur, masqué par une perspective étrange ou complètement dissimulé par l'obscurité. Même les zones d'ombre peuvent être scrutées par le spectateur. » (Morel, 2002, p. 19). Comme nous le disions au quatrième chapitre, Kubrick joue habilement avec *l'excès du voir sur le vu* pour interroger l'acte de regarder, à l'image de ce regard tourné vers le ciel étoilé, trop grand pour être « totalisé ». Dans *Le droit de rêver*, Bachelard écrit ceci : « Créer une image, c'est vraiment "donner à voir". Ce qui était mal vu, ce qui était perdu dans la paresseuse familiarité, est désormais objet nouveau pour un regard nouveau. » (1970, p. 142).

En parallèle, avec les travaux de Diane Poitras (2007 et 2014), nous avons pu voir que la coappartenance du jour et de la nuit se traduisait, à l'inverse, par des contours flous et des silhouettes noires dans l'obscurité, ouvrant un rapport plus sensoriel à l'image, plus fusionnel avec la matérialité de la nuit, signifiant ainsi que le héros accepte sa condition de finitude. Dès lors, nous pensons que le choix esthétique de Kubrick traduit en force cette incapacité du héros à accepter la finitude. Acceptation qui, selon nous, passe par un *itinéraire nocturne de dépouillement* que nous allons examiner dans ce chapitre.

Cet examen devrait nous permettre d'approfondir le sens du travail psychothérapeutique à l'image d'un tel itinéraire.

Si, comme l'affirme la psychologue et chercheuse strasbourgeoise Marie-Paule Chevalérias, « être intime avec quelqu'un c'est "connaître très bien quelqu'un, y compris beaucoup de ses secrets que les autres ne connaissent pas, lié par une relation de confiance [...] avec l'objet de connaissance"²³²» (2003, p. 14), alors pourrions-nous formuler la question suivante : Bill et Alice Harford ont-ils à ce point l'intime en partage ? Et l'autrice de pousser plus loin l'interrogation : « Mais de quelle connaissance s'agit-il ? Le deuxième sens donné à *intim* peut y répondre : au sens figuré, est dit *intim*, ce qui est caché profondément dans quelqu'un comme les pensées et les désirs ardents. » (2003, p. 14). Cette profondeur, nous pensons qu'elle peut varier sur un continuum psychique entre le clair et l'obscur, le visible et l'invisible, le montré et le caché. Entre dévoilement cru, intimité mise à nue et voyeurisme intrusif, nous passons régulièrement du confort à l'inconfort dans *EWS*. Dans le cadre de notre investigation phénoménologique, il nous importe de porter une attention particulière à ces degrés d'inconfort. Après tout, en psychothérapie, il n'est pas rare de vivre de tels éprouvés face à certaines révélations intimes.

À travers cette nuit cachée, *EWS* nous inspire donc une exploration du secret et de l'intime comme dimensions essentielles du film. Non pas, comme le souligne avec justesse Anne-Sophie Jouanneau, « [...] un lieu propre, lieu à soi, lieu du soi, qui se cherche et s'entretient avec lui-même, aveugle de l'autre [...] » (2011, p. 378), mais plutôt comme « [...] la caisse de résonance du monde, de ce qui devra, un jour, être entendu » (2011, p. 378), car :

On manque l'intime à croire qu'il n'est que le résultat d'une fermentation intérieure qui doit parvenir à se dire – c'est une invention récente, celle d'un XVIII^e siècle parcouru de rêves solitaires, où les corps devenus imaginaires ne sont bientôt plus qu'ombres romantiques. (Anne-Sophie Jouanneau, 2011, p. 378-379)

²³² Marie-Paule Chevalérias cite le dictionnaire Brockhaus, *Brockhaus Enzyklopädie*, 1989. Brockhaus F. A.

Dans cette perspective, nous verrons en quoi la dimension du secret mérite d'être réinterrogée à une époque où les frontières entre la vie privée et la vie publique se complexifient. Nous vivons en effet à une époque de l'information qui revendique la transparence des discours politiques, le tout-dire autant que le tout-voir et le tout-savoir (Dufourmantelle, 2017 ; Dolar, 2013 ; Fœssel, 2011 ; Durif-Varembont, 2009 ; Lévy-Soussan, 2006). Or, en clinique, cette soi-disante transparence de l'homme ne va pas de soi. Elle se révèle même suspicieuse. Pour Dolar, « [...] cette opacité se trouve être précisément ce qui le fait apparaître comme homme. Ainsi, sa non-transparence est une condition sine qua non de l'homme en tant qu'il est celui qui se pose la question de son existence » (2013, p. 17). Par conséquent, cette condition humaine rappelle la question fondamentale posée par Dolar, et à travers lui, Stanley Kubrick : « comment habiter le monde avec l'Autre (la mort, le mystère, l'inaccessible, l'étrangeté) [...] » ? (2013, p. 3).

Dans les thérapies par la parole (et d'autres modes d'expression langagière), comme dans notre vie personnelle, il n'est pas rare de vivre des situations où une personne se met soudainement « à nu » devant nous, avec pudeur et réserve, ou à l'inverse, sans retenue aucune. Le dévoilement marque généralement un avant et un après dans l'évènement de la confession, comme nous le verrons plus loin. Le psychiatre et psychanalyste français Pierre Lévy-Soussan s'interroge précisément sur la nature et la fonction du secret, au point d'y consacrer un ouvrage intitulé *Éloge du secret*, en 2006. L'intérêt principal de son livre est de nous montrer en quoi le secret peut être structurant et protecteur de la vie psychique, mais non sans conséquences au moment de sa révélation. La philosophe et psychanalyste Anne Dufourmantelle consacre elle aussi un bel ouvrage au thème du secret, lui faisant dire la chose suivante :

« Tout dire » à l'analyste n'est pas une mise au pas pour atteindre une illusoire transparence à soi, ni à ce que l'époque juge important de s'avouer, ou d'avouer tout court. C'est une invitation à un pari risqué : imaginer que pourront se défaire là les scénarios préfabriqués, issus d'un passé en souffrance, pour en inventer d'autres, plus vivants, plus ouverts. (2017, p. 14)

Le double effet salutaire et nuisible du dévoilement de soi pose un certain nombre de questions : comment se révèle l'intimité au regard de l'autre ? De quel « objet » de connaissance parle-t-on, s'il en est ? Comment illuminer les secrets de l'existence sans éradiquer la densité protectrice de leur obscurité ? Et qu'en est-il du poids de la confiance pour la personne qui la donne ou la reçoit ? Sur le plan clinique,

ces références nous offrent des pistes de réflexion que nous allons tenter d'articuler avec la scène-pivot où Alice révèle à Bill son infidélité fantasmée.

Dans *La terre et les rêveries du repos* (1948/1982), Gaston Bachelard écrit la chose suivante à propos du secret :

Cacher est une fonction première de la vie. C'est une nécessité liée à l'économie, à la constitution des réserves. Et l'intérieur a de si évidentes fonctions de ténèbres qu'on doit donner autant d'importance à une mise au jour et à une mise à la nuit pour classer les rêves d'intimité ! (p. 20)

Ces « fonctions de ténèbres », nous allons essayer de les étudier de plus près. D'une part à travers la confession d'Alice, d'autre part à travers les pérégrinations nocturnes de Bill. Nous verrons que si la virée nocturne de Bill nous mène au cœur d'une inquiétante étrangeté, le cheminement psychologique d'Alice nous conduit vers des « rêves d'intimité ».

7.1 Une querelle intime en clair-obscur

Au terme de leurs activités diurnes (le travail au cabinet, l'organisation routinière du quotidien, la lecture faite à Helena), le couple se rejoint dans son salon, sur le mode de la détente. On passe d'un espace-temps *profane* à un espace-temps *sacré* qui favorise un retour à soi (Jager, 1997). Comme le souligne à juste titre Morel (2002), dans cette autre scène nocturne d'intérieur, c'est Alice qui mène la danse : on la suit de pièce en pièce. Tranquillement, le couple discute des tâches à finaliser (remercier les Ziegler et terminer d'emballer les cadeaux). La fatigue se fait sentir et le rythme de la soirée ralentit. Comme nous l'avons vu au 2^e chapitre, la nuit fait apparaître un temps qualitativement différent de celui du jour (Galinier *et al.*, 2010 ; Puijalon, 2006 ; Henchoz et Lalive d'Épinay, 2006 ; Gwiazdzinski, 2005 ; Espinasse, 2005 ; Heurgon, 2004).

Cette scène n'est d'ailleurs pas sans rappeler un célèbre poème romantique d'Hölderlin, qui magnifie les périodes transitoires du matin et du soir, de l'automne et du printemps. Au début de *Brot und Wein* (*Du pain et du vin*, 1800/1801), le poète entrevoit le soir comme une source de recueillement pour la conscience qui se déchargerait des *restes du jour*²³³. Cette idée se retrouve également chez son poète contemporain Clemens Brentano : l'homme affairé au labeur de la terre en journée estime le poids de sa récolte et de ses pertes le soir venu : « Chez eux rassasiés des joies du jour sont allés se reposer les hommes, et le gain et la perte, les mesure une tête pensive [...] »²³⁴ L'activité psychique diurne s'apparenterait à un tel bilan le soir venu, entrepris par une « tête pensive ». Bilan commandé par un *être du jour* qui pourrait rapidement devenir une source d'angoisse pour un insomniaque incapable de s'abandonner dans les bras de Morphée. Trop de clarté pour un esprit qui ruminerait les pertes du jour tout en anticipant négativement les impératifs du lendemain. Quant à l'activité psychique nocturne, elle tendrait à se transformer en un bilan plus personnel, apprécié par une *tête rêveuse*. Et si la psychothérapie était à envisager comme une invitation à favoriser l'activité psychique nocturne ? Ainsi ferions-nous le bilan de nos rêves et de nos sentiments, préfigurant l'horizon d'une nuit *habitée* par l'altérité.

Un bilan personnel qui selon nous, a surtout lieu du côté d'Alice. En effet, face au miroir de l'armoire à pharmacie, Alice se regarde dans les yeux. Visiblement fatiguée, elle souffle en saisissant son visage entre ses mains. Elle semble dubitative et contrariée. Encore une fois, « [...] elle entre dans le champ *par le miroir* », nous dit Morel (2002, p. 94), c'est-à-dire celui de la réflexion. Pour l'autrice, ce regard est aussi « profondément énigmatique » et « [...] suggère un mystère dont le secret se cache dans le regard qu'Alice s'adresse à elle-même et donc, par ricochet, au spectateur. » (Morel, 2002, p. 52). D'une boîte de pansement, elle déballe ensuite une pochette de marijuana et du papier à cigarettes. Un insert nous montre les mains d'Alice en train de rouler un joint. Gros plan sur son alliance et sur la boîte de « Band-Aid » affichant les mots « Flexible fabric » et « Contoured protection ». La juxtaposition de ces détails en dit long sur l'état relationnel du couple, et comment la consommation récréative de cannabis agit comme un onguent pour Alice. Une manière d'euphémiser ses contrariétés ? De lever ses inhibitions ? De magnifier une vie domestique plutôt morne et répétitive ? Plusieurs interprétations sont possibles. Chose

²³³ Une expression inspirée des « restes diurnes » de Freud, dans *L'interprétation du rêve* (1900). Pour Freud, les désirs ou préoccupations diverses de la veille resurgiraient dans le rêve, sous une forme travestie et condensée. Ici, nous utilisons cette expression pour désigner un état de veille.

²³⁴ Clemens Brentano, *Briefe* (éd. F. Seebass), 1951, Bd. 2., cité par Montandon, 2010, p. 112.

certaine, le joint permet à Alice d'entrer dans un état de conscience modifié, comme voie de passage vers un monde où la logique et les idées claires changent de registre. Reste à savoir « Comment s'effectue le passage de l'invisible problème de l'un au problème visible de l'autre ? » (Lévy-Soussan, 2006, p. 157).

Désinhibée et détendue, elle amorce une discussion à propos de la soirée mondaine chez les Ziegler. Le rythme induit par l'inhalation et l'expiration de fumée provoque un va-et-vient qui tempore sa pensée. C'est un temps *corporellement éprouvé*. Cadrée dans un plan rapproché qui exclut Bill du champ, Alice demande, de manière directe et un tantinet provocatrice, si ce dernier n'aurait pas eu des rapports sexuels avec les deux mannequins au bal des Ziegler. Bill, surpris au point de tousser la fumée inhalée, nie avoir charmé les deux jeunes femmes. De notre point de vue de tiers inclus au bal, la situation paraissait bien plus ambiguë pour Bill. Premier inconfort perceptible : il semble nier son besoin de séduire ou de plaire. Quant à Alice, elle n'hésite pas à dire vrai à propos de la danse avec Szavost : « What did he want ? Sex... upstairs. Then and there. »²³⁵ Son ton rieur montre qu'elle ridiculise les intentions du bellâtre (comme elle le fera avec Bill un peu plus loin, en éclatant de rire, puis dans son rêve nocturne).

Lorsque Bill lui répond qu'il « comprend » le désir érotique de cet homme envers elle, Alice se lève du lit et change radicalement d'attitude. À partir de ce moment-là, la caméra ne cessera de filmer alternativement chacun des deux acteurs dans des plans séparés. Deuxième inconfort perceptible : la réaction douteuse d'Alice marque une rupture franche et soudaine dans ce moment de légèreté et de détente :

ALICE

Understandable? (« Compréhensible ? », Kubrick et Raphael, 1999, p. 135)

BILL

Because you are a very... very beautiful woman. (« Parce que tu es une très très belle femme. », *ibid.*, p. 135)

ALICE

Wait. Because I'm a beautiful woman... the only reason any man ever wants to talk to me... is because he wants to fuck me. Is that what you're saying? (« Alors, parce que je suis une belle femme, la seule

²³⁵ « Ce qu'il voulait ? Baiser... à l'étage... D'urgence. », Kubrick et Raphael, 1999, p. 134.

envie qui pousse un homme à me parler c'est l'envie qu'il a de me baiser, c'est bien ça ? », *ibid.*, p. 135)

BILL

Well, I don't think it's quite that black and white... but I think we both know what men are like. (« Ce n'est peut-être pas tout à fait aussi simpliste, mais nous savons toi et moi comment sont... les hommes. », *ibid.*, p. 135)

ALICE

So, on that basis... I should conclude that you wanted to fuck those two models. (« Alors, en partant de là, je devrais en conclure que tu voulais baiser ces deux mannequins. », *ibid.*, p. 135)

BILL

There are exceptions. (« Il y a des exceptions. », *ibid.*, p. 136)

ALICE

And what makes you an exception? (« Qu'est ce qui fait de toi une exception ? », *ibid.*, p. 136)

BILL

What makes me an exception is that... I happen to be in love with you. And because we're married... and because I would never lie to you... or hurt you. (« Ce qui fait de moi une exception c'est que... je suis amoureux de toi. Nous sommes mariés et jamais je ne te mentirais ou ne te ferais du mal. », *ibid.*, p. 136)

ALICE

Do you realize that what you're saying... is that the only reason you wouldn't fuck those models... is out of consideration for me? Not because you really wouldn't want to. (« Sais-tu bien qu'en fait tu me dis que si tu n'as pas baisé ces deux mannequins c'est par égard pour moi, pas parce que tu n'en avais pas envie ? », *ibid.*, p. 136)

BILL

Let's just relax, Alice. This pot is making you aggressive. (« On se calme Alice. Ce joint te rend agressive. », *ibid.*, p. 136)

ALICE

No! It's not the pot. It's you! Why can't you ever give me a straight fucking answer ? (« Ce n'est pas le pétard, c'est toi. Pourquoi tu ne réponds jamais franchement, merde ? », *ibid.*, p. 136)

BILL

I was under the impression that's what I was doing. I don't even know what we're arguing about here. (« Je croyais le faire, je ne sais même pas... pourquoi on se dispute. », *ibid.*, p. 136)

ALICE

I'm not arguing. I'm just trying to find out where you're coming from. (« Je ne me dispute pas. J'essaie simplement de savoir où tu te situes. »,

ibid., p. 136)

Visiblement insatisfaite de sa réponse, Alice devient agressive et son langage de plus en plus familier. Aussi, « [...] elle se place en travers de la porte de la salle de bains, lieu désigné au début du film comme celui de l'intimité, avec une posture qui indique clairement "on ne passe pas". » (Morel, 2002, p. 69). Que lui reproche-t-elle précisément ? De lui cacher quelque chose ou de ne pas reconnaître en lui la nuit de ses désirs (et celle d'Alice par la même occasion) ? On devine qu'elle cherche à obtenir de Bill une réponse authentique et sincère qu'elle peine à trouver derrière un discours rationnel, causal, et distant. Au-delà de sa volonté de mieux connaître son mari, elle cherche manifestement la confirmation d'un sentiment d'existence qui lui échappe tout autant qu'à Bill, puisqu'elle ne parvient pas à le situer dans son rapport à elle :

ALICE

But you're not the jealous type, are you? (« Mais tu n'es pas un jaloux. », Kubrick et Raphael, 1999, p. 138)

BILL

No, I'm not. (« Non, en effet. », p. 138)

ALICE

You've never been jealous about me, have you? (« Je ne t'ai jamais rendu jaloux, hein ? », p. 139)

BILL

No, I haven't. (« Non. », p. 139)

ALICE

And why haven't you ever been jealous about me? (« Et pourquoi ne l'as-tu jamais été ? », p. 139)

BILL

Well, I don't know, Alice. Maybe because you're my wife. Maybe because you're the mother of my child...and I know you would never be unfaithful to me. (« Je ne sais pas. Peut-être parce que tu es ma femme ! Parce que tu es la mère de mon enfant, et que je te sais fidèle. », p. 139)

ALICE

You are very, very sure of yourself...aren't you? (« Tu es très très sûr toi, n'est-ce pas ? », p. 139)

BILL

No. I'm sure of you. (« Non, je suis sûr de toi. », p. 139)

De la nuit de son être, Alice laisse entrevoir une insécurité affective dont elle ne semble pas consciente. Ses doutes au sujet de sa valeur personnelle constituent des *ombres portées*. Ainsi, derrière l'éclat incandescent de son attitude défensive, des ténèbres agissent. Nous entrons peu à peu en « *situation de ténèbres* » (Bachelard, 1948/1982, p. 72). Et comme dirait un autre psychanalyste français du nom de Jean-Pierre Durif-Varembont, « L'intimité en cache toujours une autre » (2009, p. 69), car :

L'intime est aussi une terre inconnue, extérieure à l'intérieur, qui se révèle parfois à l'insu du sujet mais au su des autres, particulièrement auprès de ceux qui partagent l'intimité. « L'extime », comme disait Lacan, fait partie intégrante de l'intimité comme secret vis-à-vis de soi-même et pas seulement par rapport à autrui. (Durif-Varembont, 2009, p. 68)

Si la parole d'Alice est lumière, elle irradie une extimité en *fausse lumière*, pourrait-on dire. Morel parle d'ailleurs d'une attitude théâtrale (Alice est « surexpressive », entourée de rideaux rouges, 2002, p. 70). Ce qui fait lumière ici, c'est précisément une « intimité en devanture » (une expression du sociologue H. P. Jeudy, 2007, cité par Durif-Varembont, 2009, p. 59). Dans la perspective du clair-obscur psychique, on pourrait parler d'une intimité nuitale (une sensibilité interrogative) comme l'envers d'une extimité diurne. Dans un contexte sociétal et clinique, Durif-Varembont précise que :

Ce sociologue montre d'ailleurs comment les pratiques actuelles d'exhibition de soi, loin de révéler l'intime dans ce qu'il suppose de radicalement personnel, accentuent l'anonymisation par le recours aux stéréotypes (interchangeables) dans la manière de présenter ce qui est caché. Il faut aussi tout un temps en analyse pour que ces expressions communes laissent place à une énonciation plus singulière du fond propre des émotions, des sensations et des pensées d'un patient. (2009, p. 59)

Cette citation peut autant nous aider à comprendre Alice dans sa façon de se mettre à nu, que Bill dans son incapacité à entrer dans la nuit de leur relation. La seule chose qui soit rendue visible dans ce dialogue, c'est le caché lui-même. Ce faisant, les réponses de Bill font apparaître des clichés anonymisant à propos

des femmes (qui ne penseraient pas autant au sexe que les hommes dans leurs interactions sociales), comme en témoigne l'échange ci-dessous :

BILL

[...] Women don't... They basically just don't think like that. (« Écoute les femmes ne... en gros, elle voit les choses autrement. », Kubrick et Raphael, 1999, p. 138)

ALICE

Millions of years of evolution, right? Men have to stick it every place they can... but for women, it is just about security and commitment... and whatever the fuck else! (« Les millions d'années d'évolution, c'est ça ? C'est ça ? L'homme doit la fourrer partout, mais pour la femme ça se limite à sécurité, engagement... et autre foutaise ! », *ibid.*, p. 138)

BILL

A little oversimplified, Alice. But yes, something like that. (« Un peu caricatural, mais oui, il y a de ça. », *ibid.*, p. 138)

Marie-Paule Chevalérias propose que :

Les défaillances de l'intimité tiennent aux conditions mêmes de sa mise en place où, sous couvert de séduction, le sujet cherche avant tout l'autre qui viendra combler son manque originaire. Cet autre, non reconnu par lui dans sa dimension désirante, dans sa différence, est mis en demeure de répondre aux exigences pour maintenir le fragile équilibre. (2003, p. 21)

Dans cette « défaillance » relationnelle, Bill semble peu en contact avec son intimité nuitale, c'est-à-dire avec ce qui pourrait lui échapper, contrairement à Alice, qui semble le forcer à quitter ses repères rationnels et l'attirer vers le terrain de l'imaginaire (Morel, 2002), et surtout, vers son intimité. Autant dit-il être certain des sentiments qu'il éprouve envers Alice, autant est-il sûr de la *connaître* et de pouvoir lui faire confiance. C'est à cet instant précis que la conversation déraile, car cette soi-disante certitude est vécue par Alice comme un affront présomptueux et spéculatif. Car justement, Alice n'est en rien un « *objet* de connaissance ». Sa réaction confirme qu'elle se sent acquise aux yeux de Bill, qui visiblement cherche

à préserver l'idée générale qu'il se fait des femmes, et à travers elles, celle de son épouse en particulier. Dans cette scène, l'être diurne de Bill, fait de convictions, énonce une parole « *sur* et *sans* l'Autre » (Dolar, 2013, p. 20). Elle provoque une collision avec l'être nocturne d'Alice. Les lois du jour et les lois de la nuit semblent ici irréconciliables. La représentation figée d'Alice agit non pas comme « un voile, qui cache le vrai réel », mais comme un miroir narcissisant pour Bill qui semble vouloir combler un « manque originaire » en faisant fi de la dimension désirante et différenciée d'Alice. La quête de l'autre comme image immuable est condamnée à une piètre imagination reproductrice.

Si Alice parvient néanmoins à se dire à partir de sa nuit, Bill en revanche ne s'exprime qu'à partir du jour et d'un centre de concentration claire autour de son égo²³⁶. Bien qu'Alice ait de la difficulté à exprimer son insécurité affective en dehors du registre de la jalousie (son intimité en cachant une autre)²³⁷, elle semble néanmoins lucide quant aux tendances libidinales et fantasmatiques qui habitent secrètement leur relation. Alice s'ouvre donc à une intimité lucide, là où Bill ne peut imaginer l'être de sa femme en dehors d'un rôle bien campé d'épouse, de mère et de partenaire sexuelle. L'être d'Alice se voit ainsi segmenté, compartimenté et réduit à un ensemble de caractéristiques qui disent l'*avoir* et la *fonction* au détriment de l'*être*. Bill demeure à la surface du visible, de l'apparaître dans le paraître (l'*étant*, selon une perspective heideggerienne).

En psychothérapie, cela pose la question de savoir comment on accueille les personnes dans notre espace de rencontre ? En se saisissant d'abord de leur catégorie d'appartenance à la société selon un profil déterminé d'avance ? Selon la nature et l'intensité de leurs symptômes, ou selon des critères préétablis d'inclusion et d'exclusion en fonction de leur pathologie mentale ?²³⁸ Or, « [...] les états humains ne sont

²³⁶ Morel dira que « De son côté, Bill demeure cantonné au champ de la simple réponse (« Non »), sa parole étant toujours un constat, voire un diagnostic (« tu es défoncée ») », 2002, p. 72.

²³⁷ De plus, *exprimer* ne veut pas dire *communiquer*.

²³⁸ Ce problème se pose à l'heure actuelle en France, dans le cadre des mesures gouvernementales qui visent le remboursement des consultations psychologiques dans le secteur privé. Ce changement historique soulève un grand nombre de questions et d'inquiétudes sur le sens et la nature même de la pratique clinique des psychologues, qui voient leur champ d'intervention se limiter à une visée techniciste et adaptative de la souffrance psychique (il est question d'un « accompagnement psychologique de 8 séances, et non de « psychothérapie »). À ce sujet, voir la description du dispositif visé : <https://monparcourspsy.sante.gouv.fr/>, ainsi que le communiqué diffusé en février 2022 par un ensemble de regroupements contestataires : psychologues.org. Pour des informations plus détaillées et à jour, voir le *Manifeste des psychologues cliniciens et des psychologues psychothérapeutes* (M3P) : [manifeste-m3p](https://manifeste-m3p.org)

pas pathologiques du simple fait qu'ils soient souffrants », nous rappelle la chroniqueuse québécoise Nathalie Plaat (*Le Devoir*, 21 mars 2022).

7.2 Quand la lumière éblouit : aveuglement et cécité psychologique

« Il n'y a qu'un dieu myope qui pourrait trouver belle la seule lumière... »

Roberto Juarroz²³⁹

Au chapitre précédent, nous avons établi une correspondance symbolique entre l'éclairage coloré des intérieurs et les niveaux de conscience des personnages. Rappelons que l'éclairage bleu-nuit semble indiquer un ailleurs mystérieux. Dans la scène du conflit conjugal, la couleur jaune domine à nouveau la chambre des époux, excepté dans la salle de bains et à travers la fenêtre se situant en face du lit. Alice est entièrement nimbée de bleu lorsqu'elle se tient debout dans le cadre de porte de la salle de bain, tandis que Bill, assis sur le lit, se tient près de la lampe. Pour Morel, « Le jaune est la couleur des lampes dont les personnages s'éclairent pour combattre l'obscurité bleue. » (2002, p. 116). Plus loin, elle dira de cette scène et de celle du récit du rêve nocturne d'Alice qu'elles ont en commun le monde du fantasme, puisque dans les deux, Alice révèle à Bill son fantasme.

Mais dans l'une, nous dit Morel, elle raconte son fantasme pour le pousser à agir, pour lui signaler qu'un problème existe dans leur couple. C'est un récit qui appartient davantage au domaine du conscient (elle lui raconte cette histoire dans un but précis). Dans l'autre, elle raconte à Bill son rêve sans arrière-pensée, cherchant le réconfort de son mari. À peine éveillée, à la lisière du sommeil et de la veille, elle ne fait pas un récit aussi maîtrisé et conscient que lors de la scène du joint. (2002, p. 117)

Le dialogue entre Bill et Alice, bien qu'il puisse révéler des ombres projetées, est dominé par une série d'arguments renvoyés l'un à l'autre. Alors, si le cœur du sujet nocturne est « un centre de concentration floue » de la « Psyché nocturne », comme Bachelard le présuppose, ne serait-il pas plutôt un lieu de

²³⁹ Cité par Christian David, 2007, p. 10.

« décentrement » ou un « désir de dérangement » dans la psyché diurne d’Alice (Landrieu, 2005, p. 305)
? Son ennui existentiel la conduit-elle à vouloir ébranler une relation en dormance ?

La *nuit de l’être* n’apparaît que par touches successives dans une volonté de se faire « anti-jour » (Lévy, 2005, p. 25). Le halo bleuté annonce ni plus ni moins quelque chose d’étrange ou de malaisant venant peu à peu dissoudre leur univers familial. *L’inquiétante étrangeté* commence donc surtout à se faire sentir à partir de cette scène. Plus loin, nous verrons que cette obscurité bleutée envahira progressivement les espaces intérieurs, comme si le sentiment d’irréalité gagnait du terrain. La lumière-couleur sert donc d’étalon à Kubrick pour nous faire éprouver, sur le plan visuel, le niveau de conscience phénoménologique des personnages, mais également le sentiment d’*unheimlich*.

Le concept allemand d’*unheimlich* a été élaboré par Freud dans son article *Das Unheimliche* (1919), et traduit en français par *l’inquiétante étrangeté*, par Marie Bonaparte et E. Marty, en 1933. Ce qui peut être ressenti comme *heimlich* correspond à quelque chose de familier, de connu, d’intime et de privé, « *heim* » voulant dire « chez soi ». Nous serions tentés de préciser, avec Bachelard, qu’il s’agit d’un sentiment chaleureux et confortable d’« intimité protégée » (1957/1961, p. 32) par la maison, par une présence familière et bienveillante à proximité de soi (une *veilleuse*) dans l’imaginaire germanique. Le préfixe « *un-* » désigne alors un antonyme, à savoir l’étrangeté, ou, si l’on préfère, « la marque du refoulement » (Freud, 1919/1933, p. 27). Freud a emprunté ce terme à la littérature fantastique pour en faire un concept psychanalytique²⁴⁰, « [...] apparenté à ceux d’effroi, de peur, d’angoisse, et il est certain que le terme n’est pas toujours employé dans un sens strictement déterminé, si bien que le plus souvent il coïncide avec "ce qui provoque l’angoisse" » (1919/1933, p. 6-7). Plus loin, il précisera que « [...] l’inquiétante étrangeté sera cette sorte de l’effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières. » (1919/1933, p. 7), et qui sera provoquée par le retour du refoulé. Il cite également Schelling, pour qui l’*unheimlich* réfère à « [...] *tout ce qui devrait rester secret, caché, et qui se manifeste* » (Schelling, 2, 2, 649, cité par Freud, 1919/1933, p. 11). Nous retiendrons surtout cette définition du philosophe, qui nous oriente davantage vers le caractère phénoménologique du clair-obscur psychique.

²⁴⁰ Freud s’est d’abord appuyé sur une étude lexicologique du mot, avant de rechercher des situations fictives d’inquiétante étrangeté dans la littérature. Le seul exemple réel d’un tel sentiment provient de son expérience personnelle, que nous décrirons plus loin.

Freud (1919/1933) analysera le célèbre conte d'E. T. A. Hoffmann intitulé *Der Sandmann* (« L'Homme au sable ») et publié dans les *Nachstücke*²⁴¹ (traduit de l'allemand par « Contes nocturnes ») entre 1815 et 1817, comme l'avait fait avant lui E. Jentsch dans une étude intitulée *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906). Freud cherchera à en dégager un sens symbolique, au-delà de la seule référence à la folie ou à l'expérience épileptique. Cette nouvelle raconte l'histoire d'un jeune homme effrayé par le récit d'enfance de sa mère, et qui finira par se suicider, de peur de se faire arracher les yeux par un homme lui rappelant le dangereux marchand de sable (qui avait pour tâche de jeter du sable dans les yeux des enfants refusant de s'endormir). Jentsch considère que l'*unheimlich* réfère à une expérience où « [...] l'on doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé » (Freud, 1919/1933, p. 14)²⁴². Il en appelle à l'impression que produisent les figures de cire, les poupées savantes et les automates. Mais Freud verra dans le récit de *L'homme au sable* le symbole du châtement de transgression, autrement nommé le « complexe de castration » sur le plan psychique.

Caroline Martin (2004), qui se penche plus sérieusement sur les productions théoriques de Freud, précise que ce dernier n'a pas su donner de réponse déterminante quant à la source de ce sentiment fictif. Il aurait uniquement cherché à en définir les conditions d'émergence, y compris celles qui ont été décrites par la littérature fantastique en dehors des complexes infantiles. Martin cite les « croyances infantiles ou convictions primitives » (2004, p. 9), l'animisme, la toute-puissance des pensées, les forces occultes et le retour des morts. Mais, nous dit-elle,

[...] ces croyances ne sauraient provoquer aussi aisément de l'inquiétante étrangeté si elles n'étaient pas liées à un autre facteur, soit l'effacement de la frontière entre fantaisie et réalité. [...] Quant aux notions de *double*, de *répétition* ou de *retour non intentionnel*, elles s'apparentent à la *forme* de l'inquiétante étrangeté. En ce sens, elles se retrouvent aussi bien dans le retour des complexes infantiles que dans la réactualisation des croyances infantiles ou primitives. (Martin, 2004, p. 9)

²⁴¹ Les *Nachstücke* correspondent à des scènes de nuit décrivant des événements mystérieux et lugubres, où des instants psychiques sont métaphorisés par des paysages inspirés du romantisme noir, ce courant spécifique de l'esthétique romantique dont nous avons parlé au troisième chapitre.

²⁴² Freud cite E. Jentsch sans préciser directement la source.

Tous ces motifs seront étudiés à la loupe par Caroline Martin (2004) dans son mémoire consacré au film. Si le thème de l'inquiétante étrangeté ne concerne pas directement notre propos, il demeure un trait essentiel du film, comme le montre également Diane Morel (2002), qui fut la première à évoquer cette référence explicite (et reconnue) de Kubrick dans la littérature francophone. Cette dernière reprend d'ailleurs une autre citation de Schelling, aussi reprise par Freud, et que nous privilégierons également dans le cadre de notre étude sur la psychologie du nocturne, pour sa référence à l'ombre : « L'étrangement inquiétant serait quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti. » (Morel, 2002, p. 45). Qui plus est, dans notre optique de vouloir « dépsychanalyser » (Bachelard, *op. cit.*) les phénomènes psychiques du nocturne, nous privilégierons d'autres interprétations du sentiment d'inquiétante étrangeté, comme l'analyse de Montandon (2010) des nocturnes d'Hoffmann, et celle de Martin (2004), qui ne considèrent pas seulement le sentiment d'inquiétante étrangeté comme une projection névrotique du sujet, mais simplement comme une expérience de contact avec un élément étranger qui subitement envahirait la conscience (une situation, une œuvre, un objet, une rencontre, etc., notamment d'après la thèse de Louis Vax, développée dans son livre *La séduction de l'étrange*, et publié en 1965).

Maintenant que nous avons situé notre utilisation future du concept d'*inquiétante étrangeté* en lien avec l'obscurité bleutée, revenons au thème de la lumière, en tant que métaphore digne d'affiner notre compréhension sensible de l'interaction dialogique entre les protagonistes. Lorsqu'Alice entreprend le récit détaillé de son désir pour l'officier de marine croisé durant leurs vacances à Cape Cod l'année d'avant (désir qu'elle était prête à assouvir au risque d'abandonner Bill, Helena, et « ...my whole fucking future »²⁴³), elle introduit dans la lumière du jour « la nuit de son fantasme ». Une belle expression empruntée à Albert Nguyễn qui débute son article par la phrase suivante : « Le fantasme, la "nuit du sujet", instant de submersion de la conscience, où l'obscurité du sens caché se fond dans la nuit du monde. » (2007, p. 43).

Notons combien l'ambivalence de son désir caractérise son *être au monde nocturne* à travers ce passage de son récit : « [...] And yet, precise Alice, it was weird, because at the same time... you were dearer to me

²⁴³ Traduit « ... tout mon avenir à la con », dans Kubrick et Raphaël, 1999, p. 140.

than ever. And at that moment, my love for you... was both... tender and sad. [...] I didn't know whether I was afraid that he had left... or that he might still be there. »²⁴⁴

Cette description intime en demi-teintes (et pour le coup authentique), dont la musique de Jocelyn Pook amplifie la tension dramatique et énigmatique, témoigne de la profondeur de son propos, un *ennuitement* qui contraste avec le discours maîtrisé et didactique de Bill. Ce récit porte en lui la marque du nocturne, de l'ouverture à soi²⁴⁵. C'est une conscience nuitale dominée par un régime crépusculaire, de la même manière que dans le film documentaire *Nuits* (2014), de Diane Poitras (cf. chapitre 4), les dialogues prennent la forme de phrases inachevées, trouées, et marquées par des silences intermittents, loin d'une quelconque logique explicative. Alors que Bill ne cligne jamais des yeux, Alice clôt ses paupières régulièrement et longuement à la toute fin de son récit. Pour Dolar :

Cette parole conversationnelle est celle des métaphores, des images, des allusions, des sous-entendus, et, d'une certaine façon, de l'incarnation d'un rapport à l'autre jamais tout à fait manifesté, jamais frontal, cet autre dont le fond reste nocturne en tant qu'expérience de ce qui échappe à toute tentative de maîtrise. (2013, p. 20)

Nous sommes d'avis que ce fond nocturne appelle une disposition psychique nocturne que le thérapeute peut favoriser en élargissant phénoménologiquement le clair-obscur de la pensée diurne, comme une manière de provoquer un « in-jour » conversationnel (Lévy, 2005, p. 25). L'opposition entre la nuit et le jour²⁴⁶ se manifeste également à travers le corps des personnages, soit une nocturnité phénoménologique du corps voyant, dans l'esprit de Merleau-Ponty (1964). En effet,

²⁴⁴ « [...] et pourtant c'était étrange, parce que en même temps tu m'étais plus cher que jamais et... à cet instant, mon amour pour toi était à la fois tendre et triste. [...] Je ne savais plus si j'avais peur qu'il soit parti ou qu'il puisse encore être là. », dans Kubrick et Raphael, 1999, p. 140-141.

²⁴⁵ Morel souligne la dimension érotique à travers le vêtement voilé d'Alice et l'attitude opposée, « lointaine » de Bill (2002, p. 75). Elle établit d'ailleurs un parallèle intéressant avec l'orgie, emprunte d'érotisme exacerbé, mais dont les rapports entre les personnages sont froids et distants.

²⁴⁶ Implicitement, ce sont deux visions du monde qui entrent en contradiction. Une vision positiviste s'exprime chez Bill et une vision holistique et phénoménologique chez Alice, telles que définies par Diane Poitras (2007 et 2014) à travers le traitement du nocturne au cinéma. À la différence qu'ici, c'est le dialogue (le monde du récit) et non les images (le monde de la vision), qui fait apparaître les postures respectives de chacun. Rappelons également que les personnages ne figurent jamais ensemble dans un même plan : quand Alice parle, Bill est hors champ.

Dans cette scène, tout semble indiquer la crispation de Bill, pour ne pas dire sa frustration : dès que l'objet de son désir lui échappe, il adopte une posture hiératique qui ne variera pas pendant toute la durée de la dispute. Bill tente de garder le contrôle de son esprit et de son corps, à l'inverse d'Alice qui n'hésite pas à changer de position, à se lever, à déambuler dans la pièce ou à s'asseoir par terre²⁴⁷. Alice s'exprime aussi bien en paroles qu'avec des gestes et des mouvements, elle fait parler son corps. Elle ne soustrait pas son corps de la dynamique de son raisonnement. Loin d'être déconstruit où aléatoire, l'argumentaire d'Alice, même s'il échappe à l'ordre du rationnel, obéit à une logique rigoureuse, sorte de maïeutique intuitive où l'ironie est utilisée afin de faire glisser le discours vers les sentiments et le vécu personnel (Azulys, 2011, p. 295-296)

Rappelons que l'auteur perçoit dans le personnage d'Alice (en complète opposition à la cécité de Bill) une *mêtis* douée d'intelligence intuitive et d'une imparable « justesse du coup d'œil » (Azulys, 2011, p. 296). En retournant la situation contre Bill (« So, on that basis... I should conclude that you wanted to fuck those two models »), Alice semble vouloir provoquer en lui un regard auto-conscient (« Do you realize that what you're saying... is that the only reason you wouldn't fuck those models... is out of consideration for me ? Not because you really wouldn't want to »), et plus encore, une opinion personnelle (un horizon) tandis qu'il s'empêtre dans un discours réducteur et impersonnel à propos du désir policé des femmes mariées, incapables d'autonomie dans la sphère sexuelle (cliché qui, on se souviendra, sera totalement contredit par le refus d'Alice de céder aux tentations libidineuses de Szavost, au point de renoncer à une faveur vis-à-vis de sa recherche d'emploi, et donc au piège de dépendance financière ou de redevabilité qui lui est tendu). En fait, « Alice est fidèle parce qu'elle a *décidé* de l'être, non parce qu'il est convenable de l'être. On pouvait déjà observer, dans la scène du bal chez les Ziegler, que sa fidélité était déterminée par un acte de volition. » (Azulys, 2011, p. 298). Son horizon est clair et son point de vue personnel pleinement assumé, comme nous l'avons déjà dit. Mais comment rejoindre un autre horizon qui ne se montre pas ?

²⁴⁷ Pour Sandro Bernardi, « Ces plans instables ou déstabilisants rappellent le style documentaire, très marqué, du premier Kubrick : l'espace aussi bien que le monde représenté perdent toute rigueur perspective ; il devient un espace privé de centre et la représentation tend à devenir un modèle perceptif, variable et oscillant, riche en plans subjectifs, qui ont toutefois la fonction d'exprimer la relativité de la vision, son changement plutôt que son attribution à un personnage. Une représentation qui simule un vécu, un enregistrement direct. » (1994, chapitre 3, p. 14) Par cette fonction oculaire retransmise par la caméra mobile, on se situe non plus en face de la scène, mais *dans* la scène.

Comme le souligne Azulys (2011), Bill est effectivement sidéré par l'aveu incandescent d'Alice, qui lui est livré dans une pleine lumière directe et éblouissante. Son état d'immobilité et de passivité nous laisse penser qu'il vit un choc psychologique. Il semble perdre pied, accablé par le vide que laisse en lui une subite perte de repères et de convictions. C'est « [...] un regard vide, sans destinataire ni objet, "perdu dans le vague, plongé dans le rien". » (Bernardi, 1994b, chapitre 3, p. 34). Pour Bill, la lumière vient de s'éteindre d'un coup. Il déchanté dans une nuit noire et enténébrante. À la limite, on pourrait dire qu'une accommodation oculaire est rendue difficile, comme dans le passage d'une zone ensoleillée vers une zone d'obscurité. Les yeux de Bill tardent à récupérer leurs pleines facultés, endommagés par une lumière illusoire, qui est de connaître Alice avec certitude. Bill perd donc Alice comme objet. C'est dire à quel point toute perception est passagère, limitée, et en même temps, promesse de nouvelles perceptions.

En pénétrant dans un théâtre, l'écrivain français Guy de Maupassant fait également l'expérience d'une lumière trop crue, éblouissante, après avoir vanté les bienfaits poétiques de la nuit, dans un conte fantastique intitulé « La nuit », dans *Le Horla et autres contes fantastiques* : « Il y faisait si clair que cela m'attrista et je ressortis le cœur un peu assombri par ce choc de lumière brutale sur les ors du balcon, par le scintillement factice du lustre énorme de cristal, par la barrière de feu de la rampe, par la mélancolie de cette clarté fausse et crue. » (1994, p. 146).

Ce conte traduit une expérience de rêve devenant un cauchemar. Plus loin, nous verrons que cette transition sera d'autant plus prononcée dans l'orgie, à travers les yeux de Bill. Quoiqu'il en soit, cette confession semble dépasser les capacités psychiques (de symbolisation) de Bill, nous montrant que « [...] ce qui nous est le plus proche [est aussi] le plus mal connu. » (Morel, 2002, p. 74). Dépossédé de ses illusions protectrices, la femme qu'il croyait connaître depuis neuf années de mariage lui apparaît soudainement dans sa plus radicale altérité. « La disparition de l'illusion familiale entraîne toujours une remise en cause de la question des limites de l'intime et de l'espace du secret », nous dit Levy-Soussan (2006, p. 58). Secret qui entraîne ici une blessure narcissique et une perte totale de contrôle chez Bill.

Alice incarne donc une *Erscheinung*, un dévoilement par la parole (dont le haut semi-transparent, exposant ses seins tout en les dissimulant, en est le *signe*). Derrière le *Schein* (l'illusion contre la réalité-

vérité stable) révèle ainsi un autre *Schein* (une réalité instable)²⁴⁸, qui n'est peut-être pas celui d'une lumière immanente au fond d'une lumière éclatante de vérité, mais plutôt, selon nous, un rayonnement d'obscurité²⁴⁹ « ouvert, original et irréfléchi » (Jager, 1987, p. 4), où subsiste un fond d'absence de l'autre. La manière de filmer les personnages en témoigne. Kubrick filme Alice en mouvement sur un fond bleu, et Bill de manière fixe sur un fond éclairé :

Tantôt, l'espace se développe autour de figures, à travers des mouvements de caméra longs et contrôlés, tantôt il apparaît dans toute son ampleur de façon impromptue grâce à des sauts brutaux, nous amenant à la découverte imprévue et presque « cruelle » d'un monde fragmenté, où l'œil du cinéma se déplace de façon saccadée. (Bernardi, 1994a, p. 23).

Sur le plan d'une ontologie pénombrale, à partir de cet instant, le monde de Bill s'effondre dans un état d'*enténébration*, « un drame ontologique », nous dit Bachelard (1960/1968, p. 152). Il fait nuit noire dans son esprit. La parole d'Alice se fait donc éclat de lumière brûlant pour Bill (dans son imaginaire, il est décontenancé, au sens lacanien), entraînant un *éclatement* de son être au monde conjugal, entre un clair trop clair et une obscurité trop obscure. « Apparaît alors bien évidemment le mécanisme qui veut que la confession d'un secret entraîne une angoissante aliénation, une perte de soi, d'une partie de soi la plus intime livré à l'étranger. » (Montandon, 2010, p. 161). L'aveu provocant d'Alice marque un avant et un après dans sa temporalité psychique. Le temps est suspendu, comme l'est sa conscience et sa parole. On pourrait dire que son aveu provoque un « rayon de ténèbres » dans la conscience de Bill (en référence à Denys, dans la *Montée du mont Carmel*, II, 8, cité par Milner, 2005, p. 49. Cf. chapitre 3). Une nuit de la pensée et de la parole caractérise son expérience nocturne (il est sans voix et *sans voie*, au sens d'être désorienté). Un « trou noir » (Hinton, 2008, p. 31) semble s'ouvrir.

Cette expérience est perçue par Dolar comme le rappel de la blessure originelle de la séparation : « En ce sens, exister commence par une blessure : celle d'une séparation – je ne suis jamais complètement avec

²⁴⁸ Rappelons qu'il s'agit ici de la réinterprétation nietzschéenne et heideggérienne de la métaphysique classique du *Schein*, dans la dualité propre au *phainomenon*, c'est-à-dire entre ce qui se montre et ce qui « se montre *soi-même* » (*das Sichzeigende*), selon la compréhension de Bernd Jager (1987, p. 4). Cf. chapitre 3.

²⁴⁹ Inspiré de Bion et de son « rayon d'obscurité », cité par Hinton, 2008, p. 42-43. Cf. chapitre 4.

l'autre, ni avec moi-même. Je ne suis jamais, non plus, complètement sans l'autre. Et c'est précisément ce qui demande un dialogue. » (2013, p. 19).

À propos du sentiment de perte d'identité, la nuit offre, pour le poète romantique allemand Ludwig Tieck, un cadre propice pour expérimenter un « anuitement » de l'esprit (*Umnachtung*). Il s'agit là d'un « [...] enténébrement de l'esprit dans lequel règne la confusion du réel et du songe, contemporaine d'un sentiment d'irréalité, celui de ne plus être soi-même, de ne plus avoir conscience de soi. » (Montandon, 2010, p. 153). Cependant, cette perte de repère est aussi une condition préalable à la création (nous y reviendrons).

Comme nous l'avons déjà mentionné, Bill ne regarde plus Alice comme au premier jour, tandis qu'Alice interroge le désir de celui-ci envers elle, autrement dit, son regard devenu sourd et muet (il n'entend pas la détresse d'Alice et se montre incapable de la rassurer). Lorsqu'Alice exprime sa détresse à travers la colère, Bill adopte un discours explicatif et détaché appartenant au registre professionnel, et ce, afin de la calmer : « Let's just relax, Alice. This pot is making you aggressive. »²⁵⁰ ; « I tell you what I do know... is you got a little stoned tonight, you've been trying to pick a fight with me, and now you're trying to make me jealous. »²⁵¹. De plus, il l'accuse de tenir un propos « simpliste », « un peu caricatural », affichant une sorte de supériorité condescendante d'invulnérabilité qui amplifie l'agressivité d'Alice. Si Bill semble atteint d'une cécité évidente de « l'ordinaire et du trop-familier » (Azulys, 2011, p. 293), pour Azulys, cette scène révèle un autre niveau de cécité, qu'il qualifie de « myopie due à un manque de lucidité sur soi-même » (p. 293), d'« analphabétisme du regard » (p. 286), ou plus précisément, de « myopie narcissique » (p. 294).

Chez Bill, la lucidité constitue l'ombre projetée de son aveuglement. En ne jurant que par sa vision oculaire (une attitude de foi envers la réalité empirique), les choses de la vie ne peuvent lui apparaître dans leur dimension nocturne et inappropriable. Bien qu'il détienne une connaissance objective de la mort et du corps, il ne voit pas Alice (Lehmann, 2004/2019). En regardant la nuit avec les yeux du jour, tout un pan

²⁵⁰ « On se calme, Alice. Ce joint te rend agressive. » Kubrick et Raphael, 1999, p. 136.

²⁵¹ « Ce que je sais, c'est que tu es un peu « partie » ce soir. Tu as cherché la bagarre et maintenant tu veux me rendre jaloux. » Kubrick et Raphael, 1999, p. 138.

de sa réalité s'opacifie, tandis que les choses autour de lui ne sont pas vues pour ce qu'elles *sont* en dehors de cette lumière (du jour). Il comprend les choses à distance, « sans être pris » en elles, sans y participer, sans s'y trouver lui-même, comme dirait Grondin (2005, p. 409). On pourrait ajouter que la conscience diurne génère de l'ombre dès lors qu'elle s'aveugle de sa propre lumière, c'est-à-dire de son désir d'omniscience (un désir de savoir qui renierait toute part d'ombre dans sa dimension irrationnelle ou sentimentale). Ainsi manque-t-il à rencontrer l'autre comme il manque à se rencontrer lui-même.

7.3 Se comprendre, au ras du crépuscule ?

Dans un article où il revisite le concept gadamérien de « fusion des horizons », Grondin (2005) propose de rapprocher l'*adæquatio rei et intellectus* du succès de cette fusion, en tant que compréhension idéalement aboutie et complète d'un phénomène, d'une personne ou d'une chose (*res*), pour ce qu'elle est²⁵². Dans le domaine de la réflexion philosophique, si ce rapprochement peut être envisagé, sur le plan de l'imagination, il est à mettre en doute. Comme énoncé au chapitre 3, pour Bernd Jager (1987), cette adéquation parfaite entre la chose et le comprendre ne permet pas d'envisager, sur le plan imaginaire, la *limite* indispensable entre ce qui est propre à soi (ou à sa conception du monde) et propre à autrui. Cette limite fonde l'*originalité* d'une idée ou d'une image. Rappelons que pour l'auteur, « Cette entreprise toute entière se tient sous l'égide d'une *aemulatio* – c'est-à-dire d'un effort aussi vainc que désespéré, d'égaliser quelque chose qui, dans son idéalité, reste à jamais hors de portée. » (1987, p. 2). Par exemple, lorsque Bill dit la chose suivante : « I don't think it's quite that black and white... but I think *we both know* what men are like.²⁵³ », il présuppose que son épouse pense la même chose que lui, voire *comme* lui. Ici, l'image d'Alice fusionne en totale conformité avec les attentes personnelles de Bill, qui constituent le point de départ de sa perception (*intellectus*, ce qu'il comprend d'Alice, et non *res*, ce qu'elle est, en propre, comme présence transcendante). Et Alice de déjouer sa prétention de savoir à la place de l'autre en débusquant la faille de son raisonnement : « So on that basis... I should conclude that you wanted to fuck those two models. »²⁵⁴ Alors, pour reprendre le raisonnement de Bernd Jager (1987) sur la critique

²⁵² Comme de bien comprendre le sens d'une œuvre d'art, tel que nous l'avons vu au chapitre 5.

²⁵³ « Ce n'est peut-être pas tout à fait aussi simpliste, mais nous savons toi et moi comment sont... les hommes. » Kubrick et Raphael, 1999, p. 135.

²⁵⁴ « Alors, en partant de là, je devrais en conclure que tu voulais baiser ces deux mannequins. » Kubrick et Raphael, 1999, p. 135.

nietzschéenne de la conception classique de la vérité, Bill veut faire coïncider parfaitement Alice à la représentation statique et réductrice qu'il en a. Ce faisant, le héros perd sa nuit, et avec elle, son lien à l'autre, puisque l'entrée en relation avec l'être nocturne d'Alice s'avère compromise par son aveuglement. Dolar décrit autrement une telle volonté d'abolir la frontière qui nous sépare de l'autre :

Le fantasme selon lequel chaque fragment d'un « progrès de la connaissance » se trouverait contribuer à une narration unique érigée en un système totalisant, où il ne s'agirait que de décrypter et d'exposer au grand jour ce que nous considérons comme des *énigmes* – comme des *problèmes* plutôt que des *mystères* –, apparaît donc comme un projet animé par le désir de maîtriser l'autre, d'abolir l'écart qui nous en sépare et de le soumettre entièrement à notre regard. Suivant les images de ce fantasme, il suffirait d'actionner les bons interrupteurs pour que la nuit s'allume (et s'annule) toute entière. (2013, p. 16)

En outre, la conscience ne peut pas être pleinement consciente d'elle-même (c'est une illusion aveuglante, comme mentionné précédemment). En psychanalyse, ce qui survit à l'illusion, ce n'est pas tellement la raison, mais plutôt une capacité de rêver, de symboliser et de s'inventer (en somme, l'imagination créatrice, le jeu, et la transcendance elle-même). Ainsi, l'existence comme désir ne se trouve qu'en se perdant, comme dans le jeu : « C'est la technique par laquelle le désir se rend méconnaissable », conclut Ricœur (1969, p. 184). Ainsi, comme nous l'avons évoqué au chapitre 4, ce n'est pas tant le sens que l'on donne à tel ou tel mot, que l'effet que la recherche de sens provoque au moment où l'on vient se dire, dans une sorte de distance prise avec soi-même. Et cette recherche de sens, en elle-même, a quelque chose de nocturne dans la mesure où l'itinéraire n'est pas connu d'avance. Itinéraire nocturne qui exige que la conversation ralentisse, comme dans la confession d'Alice, et se laisse emporter par le dialogue lui-même. Une telle conversation nécessite en effet du temps, des arrêts, du silence, une grande écoute, et certainement une forme d'abandon et de confiance.

Dans le dialogue thérapeutique, il s'agit donc de « mettre à la nuit » un argumentaire de justifications rationnelles qui viendraient saper un authentique éprouvé, barrer le chemin vers la clairière d'où se manifeste l'être dans l'ouvert. Cela exige de « composer avec l'impuissance », et d'opérer

[...] un renversement de paradigme faisant basculer la « recherche du seul bien-être individuel » à un élargissement de la « conscience de soi » incluant une plus grande tolérance à l'inconfort, une ouverture à l'altérité, une refonte nécessaire de notre narcissisme moderne ? (Plaat, *Le Devoir*, 21 mars 2022)

Dans la situation dialogique entre les époux, l'être nuital d'Alice ne peut pas être articulé par le langage diurne de Bill. Alice est mise en demeure de n'apparaître que dans la lumière auto-réfléchie et aveuglante de son mari. Ce qui pose notamment la question de savoir comment comprendre l'être par le langage ? Grondin dira qu'« Il y a un langage des choses, de l'être, que nous pointons quand nous cherchons à comprendre et que nous ouvrons nos sens. » (2005, p. 416). Autrement dit, le langage et l'être s'avèrent co-originaires et coextensifs : être, c'est être intentionnellement parlant et parlé ; ou posé plus simplement, être, c'est parler (au sens large de s'exprimer pour *tendre vers*, pour être au monde et en même temps, comme dirait Lacan, perdre la *Chose*). Et, à l'inverse, parler, se faire parlant, c'est être. C'est ce qui fait dire à Grondin, à propos de la pensée de Gadamer, que « [...] la lumière qui est celle du langage est aussi celle de l'être même. » (2005, p. 415). Mais le langage recouvre toujours un peu de soi : « De lui-même, le langage cache son être véritable. Autre thème très heideggérien que cette idée d'un recouvrement de soi qui fait partie de l'essence de la vérité. » (Grondin, 2005, p. 413). Il y a donc en même temps quelque chose d'obscur au langage, de manquant, d'imparfait, c'est pourquoi la quête du mot juste libère la vérité de l'être par le langage. La justesse invite l'être à se dire, à se manifester, faisant de la compréhension de soi un événement transformateur, plutôt qu'une vue purement intellectuelle qui surplomberait un état psychique qu'il s'agirait de « gérer », plutôt que de « symboliser » (de mettre le sens en forme et en image).

Ainsi pourrions-nous en conclure que la fusion gadamérienne des horizons semble tenue en échec à ce stade-ci de la querelle entre les époux Harford. D'emblée, force est d'admettre qu'en vivant un choc qui fragmente la pensée, impossible pour Bill de demeurer disponible à Alice ou à lui-même. Il est projeté *hors* de lui (de son *ex*-existence). Si Alice se comporte comme une *mètis*, elle ne parvient pas davantage à obtenir de Bill ce qu'elle demande à l'instant où elle confesse son adultère imaginaire avec l'officier de marine, à savoir que celui-ci pose sur elle le même regard que l'officier (et qui renvoie implicitement à la question suivante : *qu'est-ce que je vaux à tes yeux ?*). Regard qui aurait d'ailleurs submergé Alice : « He

glanced at me as he walked past. Just a glance. Nothing more. But I could hardly... move. »²⁵⁵. « Le regard apparaît [ici] comme une énigme insondable », nous dit Morel, dépassant l'entendement et allant « [...] toujours au-delà des mots », pour nouer le désir et l'amour (2002, p. 15). Il rallume à la fois le désir et le manque, faisant apparaître un astre perdu dans la nuit d'Alice²⁵⁶. On pourrait même se risquer à traduire le manque d'Alice par la belle phrase suivante de Lacan²⁵⁷, récitée par le personnage de Nicolas dans *Les Amours imaginaires*, de Xavier Dolan (2010) : « Quand, dans l'amour, je demande un regard, ce qu'il y a de foncièrement insatisfaisant et de toujours manqué, c'est que – jamais tu ne me regardes là d'où je te vois. »

Dans cette scène, les rôles s'inversent à nouveau comme dans un miroir : c'est Bill qui est figé par Alice, à la fois par le regard, mais surtout par les mots, entraînant une autre forme d'immobilisme. Alice dépossède Bill de lui-même et de ses moyens. Si, comme le dit Grondin, la fusion est « source d'incandescence », « lumière qui s'allume » dans le « miracle de la compréhension », « si lumineuse qu'elle a tout l'éclat d'un remplissement soudain » (2005, p. 410), dans cette scène, on est transporté ailleurs, là où l'horizon nocturne d'Alice s'éloigne de l'horizon diurne de Bill. Momentum douloureux, mais probablement nécessaire à l'éveil de leur intimité nuitale. C'est une parole qui éteint par son rayonnement obscur, tout en illuminant la réalité intime d'Alice.

²⁵⁵ « Un simple regard. Rien de plus. Mais je ne pouvais presque plus bouger. » Kubrick et Raphael, 1999, p. 140. Il y a de quoi s'interroger sur la puissance agissante d'un tel regard. Un regard qui devait probablement venir confirmer son existence, la beauté de son corps et ainsi, éveiller son désir. On pourrait aussi imaginer un regard nouveau, de ces « yeux infinis que la nuit ouvre en nous » de Novalis (Montandon, 2010, p. 13), qui parle aussi de la nuit comme de « la reine du monde » (Montandon, 2010, p. 75). La célèbre citation de Novalis traduit certainement comment l'évocation de sa bien-aimée ouvre en lui un regard infiniment grand sur le monde (l'extase).

²⁵⁶ Étymologiquement, le désir signifie la « nostalgie d'un astre perdu ». En effet, selon le dictionnaire historique de la langue française *Le Robert*, le latin « desiderare » peut se décomposer ainsi : « de », à valeur privative, et « sidus, sideris », « astre ». Ce verbe signifie donc littéralement « cesser de contempler l'étoile », et donc « constater l'absence de » avec une forte idée de regret. L'idée première de « regretter l'absence » s'est effacée au profit de l'idée positive de « chercher à obtenir, souhaiter ». On peut donc considérer que l'officier mobilise chez Alice la recherche d'un regard perdu qui correspond à celui de Bill ne reflétant plus l'être de sa femme. C'est peut-être pour cette raison qu'elle cherche tant son image dans le miroir. Après tout, elle est la seule à se regarder directement dans le miroir, et ce, à plusieurs reprises.

²⁵⁷ Tiré de Lacan, J. (1973). *Le séminaire, livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil, p. 94-95.

Ainsi sommes-nous amenés à conclure que ce dialogue s'accomplit sur le versant dit « négatif » de la fusion des horizons, ce que Grondin désigne plus précisément comme « l'ombre de la fusion "positive" des horizons » (2005, p. 407) ou la « *confusion* des horizons » (2005, p. 406). En effet, Gadamer reconnaissait (dans *Vérité et Méthode*, 1960) qu'il pouvait exister un côté nuisible de la fusion d'horizons, par exemple lorsque la compréhension était assimilée « à un savoir méthodique qui serait totalement désincarné et à distance de son objet » (Grondin, 2005, p. 407), ou « [...] quand quelqu'un projette ses propres idées [ou ses préjugés] sur ce qu'il cherche à comprendre. » (Grondin, 2005, p. 406), comme c'est le cas pour Bill (un contre-exemple de la finalité thérapeutique). Ce qui nous amène à présent à nous demander si la compréhension mutuelle ne peut pas être envisagée différemment. Et si elle s'établissait au crépuscule, à cet instant précis où vision de la nuit et vision du jour se rejoindraient pour s'équilibrer ? Car pour accueillir la nuit, ne faut-t-il pas faire le deuil du jour, et inversement, faire le deuil de la nuit quand le jour se lève ? Du coup, cette compréhension ne suppose-t-elle pas, quelque part, l'acceptation du seuil, de la coupure séparatrice ? (idée que nous développerons surtout au chapitre suivant).

En attendant l'aurore, entendons-nous sur le fait qu'Alice parvient à se saisir de son pouvoir de faire basculer le monde de la clarté aveuglante dans le monde de la noirceur, propulsant Bill dans une aventure troublante durant la nuit à venir, à défaut de pouvoir répondre à son « invitation au voyage »²⁵⁸. Morel va dire que :

Toute l'intrigue d'*Eyes Wide Shut* est fondée sur le bouleversement que causent les paroles d'Alice en Bill. Bill se rend soudain compte que celle qu'il croit connaître, dont il est « sûr », recèle une part d'ombre, de mystère, un irrationnel, des désirs que lui, son époux, ne semble pas assouvir ni surtout connaître. (2002, p. 27)

Mieux encore, l'être nocturne d'Alice fait apparaître l'être diurne de Bill dans un jeu de miroir (le regard d'Alice révélant ainsi la faille narcissique de Bill). La surface éclairée de leur relation conjugale laisse désormais entrevoir, à travers l'être nocturne d'Alice, l'envers de leur intimité. Dès lors, la nuit d'Alice

²⁵⁸ Azulys (2011, p. 297) nomme ainsi ce qui dans le conflit, permet de revisiter l'existence, d'ébranler les certitudes à propos de soi, d'élargir la conscience et de dynamiser l'imagination.

devient la condition même pour que lumière se fasse, comme dans la poésie novalissienne²⁵⁹, forçant une conversion du regard à la toute fin du périple de Bill (nous y reviendrons au chapitre 8).

7.4 Ombres et lumières du secret

Alice, visiblement blessée par la myopie de Bill, lui expose son fantasme sans tenir compte de sa capacité à recevoir un tel aveu. Par sa colère, elle rompt avec ce qui, dans le secret protège leur relation : le respect de la limite qui les différencie, car « Le secret implique nécessairement une relation à autrui. C'est même l'une de ses composantes majeures : "Autrui est secret parce qu'il est autre", rappelle Derrida. » (Lévy-Soussan, 2006, p. 164). Ainsi, Pierre Lévy-Soussan questionne l'intention d'une révélation « choc » :

Combien de révélations adviennent pour donner libre cours à sa propre violence ? [...] Sincérité agressive de la vérité à tout prix. Quelle valeur ont les révélations faites dans l'égarément de l'ivresse, de l'amour, par peur de la solitude ou par vengeance ? Aucune sûrement, tant est absente la valeur d'échange, de complicité, de confiance que suppose le partage d'un secret. (2006, p. 167)

On peut supposer qu'Alice, désarmée devant la myopie de Bill, use d'une sincérité aigre envers lui, non pour se venger ou avoir le dernier mot, mais pour franchir la carapace de Bill et le faire apparaître dans sa vulnérabilité. En thérapie, la confrontation empathique s'avère nécessaire à un moment bien précis de maturité relationnelle, quand la personne est prête à faire un pas de plus dans la compréhension de soi. Ce moment exige une grande sensibilité, une confiance minimale et un certain degré de perspicacité dans un contexte de *seuil*, ce qui n'est pas le cas pour Alice et Bill. Anne Dufourmantelle dira que « Respecter l'espace intime de l'autre, c'est faire alliance avec la nuit sans vouloir y mettre fin, penser que la lumière n'est pas le contraire du noir, mais sa plus secrète alliée, et reconnaître dans le secret – actes, pensées, émotions –, le contraire d'une menace, la condition même de la relation. » (2017, p. 14-15).

²⁵⁹ Pour Novalis, « La vraie lumière est dans la nuit elle-même », nous dit Montandon, 2010, p. 92.

Sur le plan de l'étymologie latine, Lévy-Soussan nous apprend que le mot « secret » (*secernere*), signifie « séparer », « mettre à part ». Un secret peut donc nous séparer de l'autre ou nous lier à lui. En outre,

[...] *cerno*, dont il est dérivé, a plusieurs sens qui renvoient à la notion de tamiser, de séparer le bon grain, de trier. *Cerno* a donné aussi discerner, distinguer le vrai du faux, trancher, juger, mais aussi excréation (*excerno*), excrément, déchet, et bien sûr sécrétion (*secerno*). (Lévy-Soussan, 2006, p. 119)

L'auteur nous rappelle aussi comment l'accès au savoir a entraîné la chute de l'homme sur la terre dans la tradition biblique (la fameuse *chute du paradis*) : « Dès l'origine du monde, les conséquences du dévoilement du secret présentent donc deux facettes : malédiction ou bénédiction. Tout dépend de son caractère maîtrisé ou subi. » (2006, p. 17). Pour Lévy-Soussan, le secret possède donc une « double face » (2006, p. 149) : soit qu'il devienne toxique (la malédiction), car pesant et envahissant (un obstacle à l'assimilation de l'évènement), soit un refuge pour l'élaboration consciente de soi, à l'abri du regard jugeant d'autrui (la bénédiction). Car « Le secret que l'on tait à autrui est un moyen de porter un regard sur soi, en soi » (2006, p. 34) et « [...] permet de créer une nouvelle intimité psychique, plus grande, plus riche. » (2006, p. 35). Pendant ce temps, on expérimente la liberté de décider quelles facettes de notre personne on souhaite mettre en lumière ou laisser dans l'ombre. Lorsqu'Alice révèle à son mari la vie fantasmatique qui l'habite, elle se rend à la fois puissante et vulnérable. Car se confier, implique de *confier* quelque chose à son interlocuteur pour peu qu'il en prenne soin. C'est donc aussi prendre le risque que le secret ne *sécrète* rien qui puisse fertiliser la relation.

En thérapie, lorsqu'un patient nous livre un secret bien gardé depuis fort longtemps, cette révélation marque souvent un évènement dans sa vie psychique, puisqu'elle installe une trace émotionnelle dans le processus d'élaboration de soi. Souvent vécue comme un soulagement, un sentiment de libération permettra la reconstitution-réappropriation d'un récit de vie autrefois encapsulé dans un souvenir traumatique. Dans le cas inverse, la personne pourrait vouloir s'enfermer dans un repli protecteur, car « L'espace du secret est un lieu à l'abri des regards haineux, humiliants, moralisateurs, réprobateurs ou méprisants. » (2006, p. 118). Ainsi, le trauma peut se cacher de longues années durant, bien que la personne « sache » qu'un évènement marquant s'est produit.

Entrer dans la confiance signifie donc toujours un passage délicat, un point de bascule. C'est pourquoi ce genre de révélation nécessite un bon climat de confiance (rappelons que la racine étymologique des mots *confiance* et *confidence* est similaire). À ce propos, Lévy-Soussan ajoute que « Choisir de divulguer un secret ou de le préserver est une décision cruciale qui doit être mûrement réfléchie. » (2006, p. 118). Cela pose la question de savoir comment entrer en contact avec la nuit de l'autre ? Si nous pensons avoir apporté un début de réponse dans ce chapitre, il reste à explorer la manière dont Bill parvient à entrer dans sa propre nuit existentielle.

7.5 Pseudo-conflit intime et lutte intérieure

« Les nuits sont par excellence la mise en scène savamment concertée des leurres qui persuadent les yeux, miroir sombre où se reflètent des histoires à propos desquelles le divorce entre vrai et fictif n'a pas encore été prononcé. »²⁶⁰

La conversation entre Bill et Alice s'achève par l'appel téléphonique de Marion Nathanson (Marie Richardson), dont le père vient de décéder. Bill se rend en taxi chez la famille endeuillée pour constater le décès. Cette interruption n'est évidemment pas anodine. Comme au bal des Ziegler, le docteur Harford est appelé par un risque de mort (pour rappel, le poète E. Young dit que la mort force l'homme à sortir de son cocon, cf. chapitre 3). Elle signifie que quelque chose est mort en Bill et que le médecin ne parviendra pas davantage à sauver son patient que son mariage. Cependant, cette mort deviendra une condition nécessaire pour le faire dessiller (nous y reviendrons).

En chemin, il imagine l'engagement sexuel d'Alice avec l'officier de marine, visiblement troublé et hanté par son récit. Pour la première fois dans le film, on accède à l'intériorité de Bill, qui semble vivre une destitution narcissique, pensant avoir tout compris et tout deviné d'Alice. Pour Azulys,

Son esprit est vrillé par des images dont le grain et la couleur – un gris-bleu proche du noir et blanc – évoquent ceux d'un film érotique de piètre qualité. Nous-mêmes, spectateurs, nous avons accès à ces images sans transition et il nous apparaît dès lors clairement que

²⁶⁰ Jean Marie Goulemot, « L'envers du visible. Essai sur l'Ombre (M. Milner) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], p. 44. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/l-envers-du-visible-essai-sur-l-ombre/>

l'intériorité de Bill se résume à la mise en scène grossière et obsessionnelle d'un évènement qui n'a même pas eu lieu. Or, c'est sans doute précisément parce qu'il n'a pas eu lieu que ce *non-évènement* acquiert un tel pouvoir de résonance dans l'imaginaire de Bill. [...] Parce qu'il appartient au domaine du fantasme, le récit d'Alice contamine l'imaginaire de Bill qui le recycle en une série de vignettes érotiques en mouvement. Le cerveau de Bill devient alors une *camera obscura* miniature où se projettent le ressentiment, la frustration et l'amertume d'un mari qui se croit cocufié. [...] Bill se perçoit lui-même comme un voyeur impuissant qui voudrait participer à la scène, mais doit se contenter de la subir. (2011, p. 298-299)

Remarque tout à fait pertinente, car dans cette séquence, les images subissent en effet un traitement esthétique particulier, comparé au reste du film. Le jeu de clair-obscur mentalise la fantasmagorie du héros. D'ailleurs, cette visualisation mentale va devenir de plus en plus prégnante à mesure que Bill échouera ses multiples passages à l'acte sexuel (avec Domino, Mandy, Sally, et Marion). Au-delà de leur récurrence en quatre scènes, notons le caractère obscur de ces images mentales, qui centralisent l'acte sexuel en un point clair dans l'image. C'est une image enténébrée dans une chambre noire psychique, une sorte de « noirceur intime », comme dirait Bachelard (1948/1982, p. 73). Le poète écrivait qu'« Un des grands facteurs d'agitation intime entre en action à la seule imagination des ténèbres. Si par l'imagination nous entrons dans cet espace nocturne enfermé dans l'intérieur des choses, si nous vivons vraiment leur noirceur secrète, nous découvrons des noyaux de malheurs. » (Bachelard, 1948/1982, p. 72).

Il évoque par ailleurs un « choc noir » (Bachelard, 1948/1982, p. 72) pour dire les « batailles de l'intimité querellée » (Bachelard, 1948/1982, p. 74), c'est-à-dire les images qui suscitent de profondes émotions (la rage narcissique, ici). On entre dans l'*Eigenwelt* de Binswanger, le monde des fantasmes personnels, que Bachelard associe au psychodrame de Moreno. Un psychodrame auquel nous sommes allègrement conviés, mis au-devant de clichés stéréotypés qui habillent l'imagerie érotique caractéristique des films d'époque. De cette séquence, Caroline Martin dira qu'elle crée une ambiance « cinématographique » (2004, p. 81)²⁶¹. Le costume de l'officier de marine fait précisément écho au cliché érotique et soulève l'idée sous-jacente d'un combat (Martin, 2004). Combat qui peut faire référence à la relation sexuelle comme telle, mais également à la *lutte intérieure* qui se joue autant du côté d'Alice, déchirée entre son

²⁶¹ Elle associe d'ailleurs davantage cette scène à une référence historique au cinéma ou à la photographie qu'au sexe à proprement parler. Pour elle, le contraste de noir et blanc évoque des images d'archives qui désignent des traces laissées par le passé, mais également un affrontement, comme dans d'autres films de Kubrick (avec le personnage d'Alex, dans *Orange Mécanique*, par exemple).

désir ardent pour l'officier et son attachement à Bill et Helena, que du côté de Bill, qui souffre de se sentir ainsi exclu de la vie intime de son épouse, détrôné par un homme viril, totalement inconnu et combatif.

À ce titre, nous dit Martin, le fantasme de Bill s'avère aussi une investigation de l'être cérébral, car il renvoie le spectateur à sa propre capacité à imaginer, à être un participant actif de la représentation. Bill joue à son tour le rôle de bouc émissaire pour le spectateur qui assiste paisiblement à son humiliation, à ses tourments moraux et à sa peur. (2004, p. 85)

Si une double lutte psychologique peut être condensée dans cette image érotique, comme le présuppose Martin (2004), comment ces deux luttes se répondent-elles ? En effet, là où Alice exprime par la parole une expérience ambivalente de déchirement, Bill la réduit instantanément en une série d'images où cette complexité se dissout dans la satisfaction d'un pur désir physique, comme le sous-entend Azulys (2011) lorsqu'il évoque un recyclage, et donc, un procédé de transformation. Une transformation pour le moins réductrice, disons-le, car le récit d'Alice se trouve ainsi réduit à des clichés sexuels dépassés, comme en témoigne le caractère d'archive des images en noir et blanc. C'est dire combien l'imagination de Bill semble décidément appauvrie. Martin dira que « Bill se refait son propre cinéma » (2004, p. 83)²⁶², voulant dire qu'il fabrique et projette sa propre réalité perceptive. Si Bill tente en effet de fabriquer son propre récit visuel, celui-ci reste cependant soumis au fantasme reconstitué d'Alice. Copie fantasmatique d'images empruntées, Bill semble finalement incapable de se faire son propre cinéma. Ce fantasme lui est étranger parce que le désir féminin lui échappe. Sa fantasmagorie se transforme alors en clichés obsessionnels gris et bleutés. Pour Morel, Kubrick « [...] nous fait mesurer l'impact des paroles d'Alice non pas en faisant parler Bill, mais en nous révélant les images que les mots ont fait naître dans son esprit : Bill imagine ce qui n'a pas eu lieu, ce qu'Alice n'a ni fait, ni décrit. » (2002, p. 63).

Dès lors peut-on en conclure qu'Alice semble mettre l'imagination symbolique de Bill au travail. Un travail qui ne semble guère prendre le chemin d'une élaboration nocturne du psychisme, avec son cortège d'associations d'images créatrices, autrement recherché par le procédé technique d'association libre de la psychanalyse, que l'on a vu au chapitre 4, avec Paul Ricœur. C'est parce que les images fabriquées et obsessionnelles de Bill appartiennent au registre diurne de l'imaginaire.

²⁶² Un cinéma qui n'est pas sans rappeler combien il substantialise notre imaginaire érotique.

D'un point de vue psychoexistential, Eugène Minkowski consacre une description phénoménologique à la « nature propre » d'une obsession dès le premier chapitre de son livre *Vers une cosmologie* (1936/1999, p. 17). Ainsi va-t-il dire, sans en rechercher la cause, en bon philosophe de l'anthropologie qu'il était, que l'obsession s'impose à l'homme comme une idée fixe qui le plongerait dans une *lutte intérieure* ou un *conflit intime* :

C'est que l'obsédé, s'il n'arrive pas à chasser l'idée qui s'impose à lui, se montre généralement incapable de renoncer à la lutte qu'il soutient contre elle ; il *ne peut pas* accepter l'idée sans combat, acceptation qui ne se traduirait d'ailleurs point, comme il est facile de l'admettre, par l'installation définitive de l'idée ni par sa réalisation, mais au contraire, par sa disparition. (Minkowski, 1936/1999, p. 18)

Minkowski (1936/1999) considère l'obsession comme la « caricature » (p. 18) d'une lutte « vaine » (p. 17) car « sans issue » et « factice » (p. 18), en « un endroit obscur » (p. 20). Le psychiatre examine précisément la formule « *c'est plus fort que moi* » pour soulever la contradiction entre un moi supposé faible, car naturellement attiré par ce qui est mal, et un autre moi supposé fort, qui résisterait à la tentation de céder à son obsession (le moi des conventions sociales, du devoir ou de la morale). Il rattache cette idée à une perspective quantitative de supériorité appartenant à ce qu'il appelle un « schème rationnel » (p. 24). Cette vision des choses engendrerait alors un « pseudo-conflit » (p. 28). Cette remarque nous interpelle, dans la mesure où, d'un point de vue positiviste, cette lutte intérieure de l'obsessionnel ressemblerait à un combat leurré entre l'ombre (la valeur négative) et la lumière (la valeur positive) dans un esprit d'opposition des forces contraires entre le bien et le mal. Le traduire ainsi équivaldrait à livrer une « interprétation statique » et non « dynamique » (p. 25) à la situation de Bill. En outre, on risquerait de confondre la lutte de l'obsessionnel avec un autre combat, bien plus profond.

Une interprétation dynamique ou *cosmologique*, si l'on préfère, consisterait à envisager la lutte intérieure de Bill comme « la possibilité d'une élévation » et la « menace d'une chute » (Minkowski, 1936/1999, p. 29), plaçant le héros face à deux directions possibles (comme c'est souvent le cas dans les œuvres littéraires, nous rappelle l'auteur). Le conflit intime (ou névrotique) n'en est plus un entre les réponses rationalisées du pour et du contre, du oui ou du non, du haut ou du bas, mais vis-à-vis des contingences

extérieures. Autrement dit, la vraie lutte²⁶³ consisterait à réagir à des circonstances extérieures sur le mode d'une chute ou d'une élévation, pour faire de l'évènement réel ayant provoqué l'obsession, une occasion de réveiller la conscience de soi « [...] à la lueur d'une flamme rapide allumée par le déchirement profond que déterminent la mise en présence de l'horizon de l'élévation et de la menace de la chute. » (Minkowski, 1936/1999, p. 26). Car de toute façon, nous dit Minkowski, l'obsession est toujours « [...] un mirage, plus réel que la réalité elle-même, devant les yeux et détermine le sens de ce que peut être un évènement dans la vie. » (1936/1999, p. 27). Dans le cas présent de Bill, il ne s'agit pas de considérer un combat qui aurait lieu avec son obsession d'adultère, mais avec ce que le récit de l'adultère a provoqué en lui et comment il se laisse entraîner par lui, au-devant de lui, en cédant ou non aux multiples tentations féminines dans la réalité de son périple nocturne. De cette manière, nous ouvrons un *seuil herméneutique* au-delà de la causalité explicative du caractère obsessionnel de Bill, pour nous diriger vers un sens universel appartenant à la condition humaine. Au-delà de la douleur de ne plus être l' élu, le seul et l'unique objet de désir aux yeux de sa bien-aimée, il prend conscience qu'Alice lui échappe. Il ressent quelque chose d'effroyable qu'il ne peut mesurer, comprendre, cerner.

Dans une perspective diurne qui consisterait à vouloir séparer le bien du mal, la rêverie éveillée de Bill serait traitée comme une attitude d'obstacle visant à vaincre le mal par le bien (ne pas tromper Alice), pour faire *disparaître* l'obsession, comme le suggère Minkowski. Mais en faisant ainsi disparaître l'obsession d'adultère, c'est aussi l'égo blessé qui disparaîtrait avec elle, nous privant de comprendre la blessure narcissique et le vrai drame existentiel de Bill. Celui-ci veut surtout posséder, conquérir, voir, faisant apparaître une incapacité d'habiter une relation, de rencontrer l'autre comme *autre* (nécessairement voilé et nuital). Au demeurant, le héros incarne indubitablement cette approche diurne de l'interprétation, entraînant un processus morbide allant à l'encontre du « dynamisme vital » cher à Minkowski (Jager parle d'un « élan vital »). En agissant sous l'égide d'une « conscience justificatrice », non seulement l'obsession de Bill ne disparaît pas, mais s'amplifie, nourrissant le sentiment de vengeance et la pulsion scopique vers la menace d'une chute.

²⁶³ Minkowski considère l'effort soutenu de lutte dans la durée comme un leurre de la « conscience justificatrice » (1936/1999, p. 26). Une sorte de conscience diurne qui justifierait la défaite finale d'avoir cédé aux pulsions morbides par la conclusion suivante : *j'ai succombé à mes tentations car j'ai trop lutté, et ce, depuis trop longtemps !*

7.6 Quand la nuit claire devient nuit noire : de la jouissance à la mort

« [...] l'intimité avec un autre est une des aspirations de l'amour entre deux êtres, au risque de la blessure et parfois de la mort. »

Durif-Varembont (2009, p. 58)

7.6.1 Seuils, *hermès* et coappartenance

Nous voici maintenant arrivés au point d'exploration de l'itinéraire nocturne de Bill, qui, pour rappel, peut constituer une métaphore intéressante de l'aventure psychothérapeutique. Dans la lignée des recherches initiées par Cédric Dolar, l'expérience humaine de la nuit peut être traduite comme « ce qui échappe à notre regard » (2013, p. 2). Ce qu'il appelle précisément le « *voilement de notre regard* », comme « expérience existentielle donnée » (Dolar, 2013, p. 2), sera exploré à partir des rencontres de Bill, qui, se voilant littéralement « la face », pose les conditions d'une ouverture du regard à partir de cette *limite* « en tant que marque, blessure, obstacle, écart, seuil, signe, etc., traçant les frontières de l'Autre. » (Dolar, 2013, p. 2)²⁶⁴.

Au deuxième chapitre de cette thèse, il a été dit que le monde extérieur au foyer familial pouvait être envisagé comme un espace-temps différenciateur, propice à l'individuation dans la réalisation et la réactualisation de soi. De facto, en s'éloignant du foyer familial, Bill est amené à prendre du recul vis-à-vis du conflit conjugal, comme on franchirait le seuil d'un espace de consultation psychologique, entendu par-là que ce passage marque un temps d'arrêt, un *hors-temps psychique* vis-à-vis de l'enchaînement du quotidien ou de la souffrance. À la différence que cette première sortie lui est imposée par son devoir médical d'intervenir au chevet de la famille Nathanson (comme ce fut le cas auprès de Victor Ziegler au bal), présageant une tension continue entre la vie et la mort.

Les multiples portes et couloirs menant jusqu'à la chambre du défunt préfigurent la déambulation labyrinthique du héros, avec en toile de fond du vestibule deux grandes fenêtres bleutées annonçant

²⁶⁴ Limites matérialisées par les portes, les fenêtres, le portail de la maison Somerton, le masque, les reflets dans le miroir.

l'étrangeté à venir. La conversation entre Bill et Marion se tient dans un lieu rappelant d'ailleurs l'espace thérapeutique (la table ronde et les deux sièges disposés de biais). Lorsque Marion s'avance vers Bill pour l'embrasser, l'échange professionnel entre patiente et médecin bascule subitement dans le registre de l'intime. Comment comprendre un tel élan érotique dans un contexte où la mort rôde comme un éléphant dans la pièce (rappelons que le défunt père de Marion est allongé dans le lit, juste à côté des protagonistes) ?

Bill est manifestement à l'écoute, s'intéresse à Marion, à ses projets de mariage et de déménagement. Il se tient sur le *seuil*, pourrait-on dire, quelque part entre la nuit et le jour. Le médecin incarne ni plus ni moins cette figure d'autorité dépositaire d'un savoir empirique, à la fois rassurante, stable et bienveillante. Il n'est pas rare que le soin porté à une âme en peine puisse éveiller un élan érotique. C'est le fameux transfert amoureux qui s'immisce dans la relation thérapeutique pour rejouer la scène du manque. La privation en appelle ainsi le désir de combler un vide, de vivre à plein régime, ou de fusionner avec la figure d'attachement, qu'elle soit réelle, parfaitement idéalisée ou imaginaire. Car Bill apparaît bel et bien comme une image idéalisée à la conscience de Marion, incarnant du même coup l'hypothétique patiente d'Alice (« [...] this fucking hypothetical woman patient's mind ») qui s'éprend du « handsome doctor Bill »²⁶⁵. Dans un tel transfert amoureux, Marion refuse la différence intergénérationnelle, tout comme elle refuse la mort de son père, remettant Bill dans une posture de toute-puissance.

Bill invoque le bouleversement émotionnel de Marion qui vient de perdre son père pour la ramener à la raison, selon sa logique diurne habituelle : « You're very upset right now and I don't think you realize what you're saying. »²⁶⁶. Par ce reflet simple, il tente d'instaurer une saine distance, une *limite* à ne pas franchir. Et elle d'insister en lui déclarant sa flamme, car l'instauration d'une limite fait parler. À ce sujet, Dolar (2013) suggère l'existence de deux regards possibles : d'un côté, un regard pénétrant, perçant ou soupçonneux, incarnant un besoin de maîtrise, de neutralisation/domination, ou un regard neutre qui observe, de l'autre, un regard attentionné qui protège, qui veille ou qui guérit²⁶⁷. Vis-à-vis de ce dernier,

²⁶⁵ Dans la scène du conflit, Alice charrie Bill en lui demandant d'imaginer une patiente en train de fantasmer sur lui. En faisant cela, elle investit la réaction de Bill vis-à-vis des tentations féminines.

²⁶⁶ « Marion, écoutez-moi, vous êtes bouleversée, vous n'avez pas conscience de ce que vous dites. », Kubrick et Raphael, 1999, p. 145.

²⁶⁷ L'auteur procède à une analyse étymologique digne d'intérêt du regard, p. 24.

« On pourrait dire qu'il a accepté l'impossibilité d'un empire sur l'Autre. Il procède d'un renoncement à dévorer l'autre, dévoration entendue comme appelée par la nostalgie d'une coïncidence parfaite. » (Dolar, 2013, p. 24)²⁶⁸. Cette « coïncidence parfaite », nous en avons déjà fait mention avec Jager (1987) et Grondin (2005). Dans une optique lacanienne, on pourrait dire qu'elle évoque un retour à quelque chose d'antérieur, la fusion parfaite, la perte de l'objet primaire et donc, la Chose. Ce faisant, ce renoncement entretient le désir, la vie, versus la mort, la noirceur ou les ténèbres des origines et de la fin.

Ce regard attentif nécessite le consentement à soulever le voile qui recouvre le visage de l'autre (en référence à la divinité évoquée au 3^e chapitre). Un regard voilé agit comme le respect d'une limite sacrée qui permet de libérer la parole et respecter l'altérité dans son mystère insondable et son noyau inapprochable. Ainsi Bill libère-t-il la parole de Marion. Car c'est bien de la nature et de l'aventure du regard dont il est question dans ce film, mais aussi en thérapie.

Revenons au personnage de Marion Nathanson : bien qu'elle semble effectivement bouleversée (et pour le moins tourmentée), son attirance pour Bill fait écho au fantasme d'Alice pour l'officier de marine²⁶⁹, et à la manière dont le désir féminin apparaît à Bill comme quelque chose d'irrationnel. Il tente alors de raisonner Marion en lui montrant combien son comportement est déraisonnable et relève d'une illusion²⁷⁰. Par la même occasion, il s'empêche lui-même de jouir de ses avances. Une fois de plus, dans la sphère professionnelle, Bill prône ce qui est attendu de lui dans sa vie conjugale (ouvrir les yeux sur l'être d'Alice et la complexité du désir féminin).

Au chapitre 5, nous avons évoqué la nécessité d'ouvrir des seuils herméneutiques pour atteindre un niveau de lecture existentielle « plus vaste », comme nous le suggère Jacques de Visscher (2015), en procédant par associations libres et spéculations. En ouvrant un seuil herméneutique dans ce deuxième rapprochement entre *éros* et *thanatos*, nous comprenons que l'expérience de la perte fait naître en Marion une profonde angoisse face à son engagement marital et ses responsabilités, en même temps

²⁶⁸ Ne dit-on pas que l'on peut « dévorer quelqu'un du regard » ?

²⁶⁹ Comme pour Alice, Marion est prête à compromettre son engagement pour un homme de passage.

²⁷⁰ En psychothérapie, on essaierait de faire apparaître l'ombre projetée de cette illusion, c'est-à-dire la signification que recouvre cet élan pour Bill. Qu'est-ce qui lui fait perdre ainsi la raison ?

qu'un désir insoupçonné de se laisser vivre face à la tragédie, éveillant là encore, un désir féminin qui cherche à exister pour lui-même en dehors des liens institutionnels et régulateurs du mariage.

Sur le plan symbolique, Marion apparaît à la fois comme une réplique d'Alice (qui partage d'ailleurs les mêmes caractéristiques physiques), et comme la patiente imaginaire de cette dernière. Il en va de même pour Carl, le fiancé de Marion, dont la ressemblance physique avec Bill est frappante, et sa démarche, vue de dos, identique (mais filmée à l'opposé du couloir). Carl vient interrompre la révélation intime de Marion, rappeler le principe de réalité et l'interdit, faisant par ailleurs de Bill son « double fantasmatique » pour Marion (Morel, 2002, p. 54), en parfait miroir à l'officier de marine fantasmé par Alice. La nuit du fantasme semble donc glisser d'un personnage à l'autre, pour se refléter de part en part dans la conversation.

Selon Morel (2002) et Martin (2004), les personnages secondaires incarnent tous et toutes des doubles (non identiques, certes) comme motif de l'inquiétante étrangeté. Pour nous, ces doubles symbolisent également l'ombre projetée d'une facette non assumée de leur personnalité respective (Nightingale, ce musicien noctambule et voyageur symbolise l'écoute et la création ; et Victor Ziegler, ce dieu tout-puissant incarne la rationalité, le pouvoir absolu, la puissance libidinale, et l'absence de limites éthiques²⁷¹).

Caroline Martin (2004) nous fait remarquer que Bill ne traverse jamais seul les corridors et les allées. En effet, il se déplace continuellement aux bras de personnages féminins en travelling arrière (avec Alice dans leur appartement et dans la boutique de jouets, chez les Ziegler avec les deux mannequins, dans la rue avec Domino, dans l'orgie avec Mandy). Comme dans d'autres films de Kubrick (*Barry Lyndon*, *Les Sentiers de la gloire*, *Full Metal Jacket*), la caméra précède la marche du héros pour suggérer d'une part un immobilisme en mouvement (puisque la distance de l'acteur par rapport à la caméra ne change pas), d'autre part, la domination de l'espace ou le regard du héros mis en évidence (Morel, 2002). Notons qu'Alice, Domino et Mandy se situent toutes à la droite du héros, comme pour suggérer qu'elles sont le bras droit de Bill, des conseillères, des guides : « D'une part, le héros est guidé par un initié du labyrinthe, nous dit Martin, et d'autre part, le spectateur est emporté par le mouvement de la caméra, laquelle lui

²⁷¹ Le nom de ce personnage est sûrement à rapprocher de la notion de victoire (Victor) et de richissimes descendance bien connues, comme l'entreprise de transport international *Ziegler*, par exemple.

cache toujours la destination des personnages » (2004, p. 111). L'accent est donc mis sur l'exploration aléatoire, tout en suggérant la passivité, l'assurance surjouée du héros et une marche en avant illusoire.

Cette idée d'initiation nous interpelle. Elle fait écho à la pensée de De Visscher :

Être initié signifie que nous sommes conscients qu'il y a un domaine d'expériences qui requiert, au-delà de la traversée respectueuse de plusieurs seuils, de lire entre les lignes, de voir avec un œil intérieur et d'entendre avec une oreille intérieure, afin que nous puissions développer une profondeur empathique et enfin, que l'on devienne familier avec le festif et le sacré. (2015, p. 1)

Si la vision de Bill est plutôt diurne, il s'agit bien, pour les personnages féminins, de l'aider à traverser un certain nombre de seuils comme des rituels de passage. Le premier, en compagnie d'Alice, permet à Bill l'accès à une communauté d'artistocrates. Alice apparaît alors comme un faire-valoir dès leur entrée chez les Ziegler. Validée par le regard libidineux de Victor, sa beauté constitue un droit de passage leur donnant accès à la cérémonie. Avec Domino, Bill s'apprête à franchir le seuil de l'exploration sexuelle, et avec Mandy, il s'agit plutôt de renoncer à l'accession au cercle de gens de pouvoir et au franchissement de l'interdit pour protéger sa vie conjugale.

Par ailleurs, nous pensons qu'elles incarnent également des *hermès*. Elles prennent, en effet, chacune à leur manière, la forme d'une figure de l'interprète, un être liminaire, dans la mesure où pour Bernd Jager,

Interpréter veut dire littéralement s'interposer entre deux personnes ou deux mondes afin de faciliter leurs échanges métaphoriques. [...] C'est donc quelqu'un qui sait construire un pont entre deux mondes, qui sait traduire (conduire à travers) une idée ou une proposition ou encore fixer le prix ou la valeur d'une chose afin que celle-ci puisse passer d'une main à l'autre. (2012, p. 69)

Sous cet angle, la finalité ultime des personnages féminins serait de permettre à Bill de rencontrer la différence, de donner un sens à son expérience nocturne et à la crise conjugale qu'il traverse. Plus loin, Jager précisera que « L'*herméneutique* appartient au monde de *Hermès*, qui, chez les Grecs, est le dieu

bienfaisant des voyageurs et le guide des âmes mortes. » (2012, p. 70). Domino et Mandy ressemblent spécifiquement à deux guides nocturnes accompagnant un homme devenu l'ombre de lui-même dans la pleine clarté de ses illusions. En effet, si la jeune prostituée invite Bill dans son intérieur resserré et « cozy » avec toute la douceur et la bienveillance qu'elle inspire, ce n'est que pour mieux lui faire comprendre que l'intimité est *ailleurs*. Non pas dans la réalisation des plaisirs immédiats et éphémères, mais bien à travers un contact physique suspendu ou un baiser sensuel échangé longuement les yeux fermés (que Bill ne manque d'ailleurs pas de garder ouverts au départ). Ce gros plan sur leurs deux visages se faisant face est particulièrement saisissant. D'une part parce que ce jeu de regards nous plonge encore une fois dans les méandres du désir, d'autre part parce que les corps (habillés d'ailleurs, surprise) sont exclus de notre champ de vision. Ce plan nous rappelle instantanément le « partage du sensible », et la question suivante, formulée par Christian Larouche : « Être avec autrui, n'est-ce pas partager un même sentiment plutôt qu'un même uniforme ? » (2002, p. 15). L'auteur interroge l'identité à partir de l'éthique lévinassienne en étudiant comment « [...] le sens de toute transcendance, pour l'événement d'être, est de passer à l'autre de l'être », pour reprendre ses propres mots (2002, p. 16).

Cette interaction entre Domino et Bill laisse ainsi sous-entendre que la rencontre véritable entre deux visages est certainement ce qui fonde toute relation humaine, dans une perspective lévinassienne²⁷². Il ne s'agit donc pas tant d'éveiller le désir érotique de Bill pour l'aider à franchir l'interdit et réaliser son fantasme (comme premier niveau d'interprétation), que de lui permettre d'ouvrir en lui la nuit à travers les yeux infinis de Domino (comme autre niveau d'interprétation). Cette dernière incarne ni plus ni moins un autre substitut à l'objet primaire qui maintient Bill dans le désir.

Un autre sentier d'interprétation nous conduirait à penser que derrière son instinct vengeur, se cacherait une occasion privilégiée de se libérer des contraintes du mariage, de vivre lui aussi le pulsionnel en dehors du lien amoureux, et ultimement, de se voir confirmer la puissance de sa virilité après avoir subi l'humiliation. Tout comme une autre direction interprétative nous amènerait à penser qu'il souhaiterait

²⁷² Pour le philosophe, le visage est le lieu de concentration de l'éthique humaine. Il ne se voit pas, il se regarde : « Comme le mentionne Lévinas, "ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas", et alors ce "visage est sens à lui seul. Toi, c'est toi. En ce sens, on peut dire que le visage n'est pas "vu". Il est ce qui ne peut devenir un contenu, que votre pensée embrasserait ; il est l'incontenable, il vous mène au-delà". Donc, dans ce *partage du sensible* qui nous préoccupe, autrui en son visage dépasse le soi, de sorte que ce partage demeure partage et non proprement mise en *comme-un* du sensible. » (Larouche, 2002, p. 22).

s'approprier ce que son épouse s'est donnée le droit de vivre dans sa vie rêvée, comme si nous vivions plus intensément en rêve, cette rêverie étant approfondie par toutes les variations imaginatives qu'une fantasmagorie intime peut susciter (et échapper au contrôle du regard de l'autre). Incapable de rêver, Bill chercherait à vivre ce même plaisir dans l'acte, comme seule voie d'émancipation possible, alors que chez Alice, le fantasme se suffit à lui-même pour explorer le fil de sa nuit existentielle.

Bill insiste pour payer les services (non rendus) de Domino. Nous interprétons ce geste de générosité comme une façon d'accorder à cette rencontre, même marchande (et probablement une des plus humaine qui soit dans le film), une certaine valeur. Entendu par-là que Bill se sent peut-être redevable, porteur d'une dette – ou plutôt d'une reconnaissance – envers l'accueil de Domino et ce qu'elle a su ouvrir en lui. Cette relation a glissé vers une intimité relationnelle, devenant une sorte d'« intermité » (jouons sur les mots), et ce, à partir de plusieurs points de basculement. D'abord, la prostituée installe un climat de confiance et d'honnêteté, se montrant naturellement ouverte à la singularité de Bill (qui semble expérimenter un service sexuel pour la première fois), signe qu'un échange authentique se déroule sous nos yeux, avec ses ratés, sa gêne, ses surprises, ses incertitudes. Bill confirme vouloir s'en remettre passivement « entre ses mains » (« I'm in your hands ! »). Réponse surprenante qui nous rappelle en même temps combien le moment passé auprès d'une prostituée peut signifier bien plus qu'une interaction purement sexuelle. Ici, Bill semble vouloir s'en remettre à cet être qui ne juge pas, en toute confiance, afin qu'elle puisse s'occuper de lui et panser sa blessure par la même occasion. À ce sujet, Jager écrit la chose suivante :

[...] Dans *Le Banquet de Platon*, Diotime décrit Éros comme un grand interprète qui traverse la distance entre les dieux et les hommes. [...] Diotime utilise le verbe pour décrire l'action interprétative qui crée un tout, qui rassemble et réunit les dieux et les êtres humains. Ce verbe veut dire aussi panser une blessure où mettre ensemble ce qui a été séparé violemment. Interpréter veut dire ici : créer un nouvel ordre, apaiser une discorde, rassembler ce qui était séparé, panser une blessure. (2012, p. 70)

En outre, Domino devient complice du secret de Bill (et donc de son « noyau de malheurs »), qui ment ouvertement à son épouse au téléphone²⁷³. Ce moment semble donc faire « reliance » quelque part, en région inconnue, ou disons plutôt, en région *intermédiaire* ou *limitrophe*, comme en témoigne la confusion mutuelle, le doute, l'amabilité, et les petits inconforts dissimulés. Ce genre de comportements sociaux « [...] ne s'achètent pas, mais ils se troquent avec plaisir. » (Apfeldorfer, 2004, p. 24). Ils fondent le lien social. Et « Loin de constituer une sphère protectrice et rassurante, l'intime a partie liée avec l'étrange, le voluptueux et l'inquiétant, car il est précisément non maîtrisable, insaisissable. » (N. S.-L., 2011, p. 371). Une véritable rencontre a donc eu lieu parce que quelque chose d'autre n'a pas eu lieu (un peu comme en thérapie) : la rencontre est ici relative à un « ne pas voir » ou à un « ne pas faire » (ou à tout le moins, à un renoncement, un recul...). Ils se rencontrent et se disent quelque chose de vrai en demeurant habillés, en refusant l'échange purement marchand et « dépersonnalisé » du « commerce sexuel ». Ils apparaissent comme des sujets, ne sont plus livrés à une logique de consommation. La non-consommation, ici, est subjectivation. Cette séquence nous installe donc dans une sorte de *zone crépusculaire* où l'on demeure sur le fil (des rôles strictement assignés au départ se brouillent en une relation ambiguë), avant de basculer dans la nuit noire de l'orgie.

Comme Bill ne parvient pas à interpréter le sens de sa déroute, ces *hermès* apparaissent comme des messagères qui symbolisent la possibilité d'établir un pont entre la nuit et le jour, l'inconscient et le conscient, le féminin et le masculin, dans l'idéalité d'une coappartenance fertile et créative.

Cette coappartenance nécessite cependant que Bill puisse prendre la mesure de ses actes, en répondre, et accepter les limites qui sont les siennes. Évidemment, il n'en est rien, puisque son parcours psychologique prend des allures de fuite en avant, poussé par son *hubris*, sa colère vengeresse et son

²⁷³ Il est à souligner que dans ce plan, le cinéaste fait apparaître deux livres à proximité de Bill : *Shadows on the Mirror* et *Introducing Sociology* (dont on peut deviner que la jeune femme est étudiante et qu'elle cherche à subvenir à ses besoins en se prostituant). Détails pour le moins intrigants, et qui prêtent évidemment à de multiples interprétations dans une perspective de déchiffrement. Le premier livre évoque un roman sur le thème de l'infidélité, et le second est un ouvrage de référence en sociologie qui évoque, entre autres sujets, l'institution du mariage.

besoin de jouir sans entraves. Bill est cependant interrompu dans son élan par une multitude de contingences fortuites²⁷⁴.

Comment peut-on comprendre un tel enchaînement de hasards ? Commençons par suivre les recommandations de Jacques De Visscher, à savoir qu'« Interpréter une situation humaine implique que l'on respecte les éléments dramatiques de la situation donnée [...] ». » (2015, p. 3). D'abord, les hasards surviennent systématiquement au moment d'un passage à l'acte sexuel. Ensuite, ils ne surviennent que la nuit. Ces deux éléments semblent trop cohérents pour nous laisser penser qu'il s'agit, dans l'esprit d'une œuvre d'art, d'un pur hasard. Le hasard peut simplement désigner ici une sorte de clin d'œil comico-tragique fait à la vie (typique de Kubrick), ou véhiculer l'idée selon laquelle la vie reste une énigme indéchiffrable. « Mais, comme dirait De Visscher, ce n'est pas suffisant : les éléments donnés suggèrent quelque chose de plus. Ils sont des images, des métaphores ou une multitude de signes contenant un surplus de sens [...]. » (2015, p. 3).

Nous voici donc invités, à nouveau, à traverser un seuil, ouvrant le champ d'un comprendre qui va bien au-delà de la preuve et de la pensée formelle. À la place, éprouvons ce qu'un hasard peut avoir comme effet sur nos propres expériences de vie. Pour quiconque considère que le sens est une pure construction de l'esprit, le hasard ne peut que devenir l'occasion de réfléchir à ce qui nous arrive, dans l'après-coup. Dans cette optique, souhaiterions-nous que l'appel d'Alice impose à Bill de prendre un certain recul sur ses agissements, ou mieux, d'ouvrir grand les yeux. Pour celui ou celle qui considère que le sens est donné, ces événements fortuits apparaissent comme ce qu'il est coutume d'appeler un ensemble de « signes », comme si la vie s'adressait personnellement à nous. C'est comme si le destin rejoignait le devenir. Mieux, c'est *comme si* le destin nous imposait de *devenir*, de faire un choix, à savoir : partir ou rester, contre une supposée force de prédétermination.

DOMINO
Do you have to go ?

BILL

²⁷⁴ Notons l'interruption du majordome chez les Ziegler, celle de Carl chez Marion, l'appel téléphonique d'Alice chez Domino, l'interférence de Mandy durant l'orgie.

Do I have to go... I think so.

DOMINO
Are you sure ?

BILL
Yes, I'm afraid so.

Bill est pris en tenaille de décider quelle direction donner à sa vie. Son déchirement est palpable. Il ne fait aucun doute. Seule est douteuse l'intention qui le conduit à s'en aller. Est-il pris de remords et de culpabilité ? Craint-il d'éveiller les soupçons de son épouse ? N'est-il simplement pas prêt à s'abandonner aux mains d'une prostituée et risquer de compromettre son mariage, comme un devoir conjugal qu'il s'imposerait ou une promesse qu'il aurait décidé d'honorer ?

Bill approche une limite (un seuil), comme mentionné plus haut, à l'image des nombreuses portes qu'il traverse ou des interruptions successives qui symbolisent la menace de mort. Cette limite l'installe dans une zone intermédiaire, où le jour prend finalement le dessus sur la nuit. Qu'il s'agisse d'une décision heureuse ou malheureuse, là n'est pas la question. La question qui se pose est de savoir ce que signifie cette transition et comment s'opère ce passage entre la nuit et le jour ? La réponse n'est pas simple et n'appelle certainement pas une interprétation unique.

Quoiqu'il en soit, cette situation semble lestée d'un poids. Du poids de l'existence dont la tâche consiste à faire un choix, et d'en assumer les conséquences. Disons que cet évènement place Bill face à lui-même, ni plus ni moins, tout en le sommant d'apprécier intimement la valeur de ce qu'il a à gagner ou à perdre de cet instant « magique ». Et comme l'écrit De Visscher : « L'existence n'est pas absurde ou insignifiante pour autant, mais elle reste énigmatique, questionnante » (2015, p. 10), nous conduisant inexorablement vers la mort comme seule certitude dont on dispose sur le cours de la vie. La décision de Bill de s'en aller est donc un « non » pour un « oui », un acte pour-la-vie, qui l'amène à demeurer ouvert à d'autres possibilités, à pivoter, plutôt que de virer aveuglément vers la destruction de son lien conjugal.

7.6.2 La déréalisation désubjectivante du nocturne

« [...] la notion de labyrinthe [...] s'étend aussi bien à la vie nocturne qu'à la vie éveillée. Et, naturellement, tout ce que la vie claire nous enseigne nous masque les réalités oniriques profondes. »

Gaston Bachelard (1948/1982, p. 235)

Pour Morel (2002), « [...] la figure du labyrinthe, endroit que l'on arpente, où l'on se perd et se poursuit, où l'on est susceptible de revenir au même endroit par hasard et de ne rien reconnaître, est au cœur d'*Eyes Wide Shut*. » (2002, p. 22). Si dans *Shining* (1980) le labyrinthe est bel et bien matérialisé dans le décor, dans *EWS*, il est suggéré par un espace qui se déplie à l'intérieur comme à l'extérieur (dans l'appartement des Harford, dans les rues de New-York, chez Milich, dans la maison Somerton, chez Domino, dont les pièces se suivent en enfilade). De plus, tout est filmé à l'horizontal, grâce aux nombreux travellings avant et arrière suggérant l'exploration. Cette exploration visuelle est arrêtée par une succession de murs, de portes, de fenêtres, de miroirs, et entraînée par des escaliers et de multiples déplacements à travers les corridors (à l'instar de *Shining*), traduisant l'impossibilité du regard d'embrasser l'entièreté du réel. Morel (2002) souligne à juste titre que rares sont les visions d'ensemble de ces espaces, contrairement à *Shining*. On pénètre donc dans un labyrinthe psychique traduisant le manque de recul des personnages sur leur réalité conjugale (Morel, 2002), mais également le parcours labyrinthique du regard du spectateur, qui se perd dans le dédale des pièces et des ruelles (Martin, 2005).

Dans les rues de Manhattan, Bill erre sans destination précise. En thérapie aussi, si des directions sont prises, la destination reste souvent incertaine et le chemin labyrinthique. Il est nécessaire de prendre du recul, de revenir en arrière, de repasser par les mêmes chemins, les mêmes paroles, pour découvrir de nouvelles possibilités d'avancement. Kubrick nous invite véritablement à parcourir son film comme un jeu.

Dans *EWS*, notre regard est à la fois dirigé par la caméra et laissé libre de déchiffrer par lui-même l'énigme du visible. C'est pourquoi Kubrick joue avec autant de détails visuels, à savoir que chacun d'entre eux est clairement rendu visible grâce à une grande profondeur de champ, comme nous l'avons déjà évoqué. En effet, « Ses plans offrent peu de zones d'ombre et de flous et ils durent toujours assez longtemps pour laisser le spectateur réfléchir, ou simplement regarder. » (Morel, 2002, p. 19). Et lorsque des zones

d'ombre apparaissent, elles « [...] peuvent être scrutées par le spectateur. » (Morel, 2002, p. 19). Il ne cache rien qui ne soit pas déjà fixé par les apparences et la clarté des contours. Ainsi cherche-t-il à nous faire passer du visible au perceptible. Toute chose, y compris le sens, est donné d'être trouvé, comme en thérapie. À nous de rendre visible l'obscur lui-même, en empruntant des chemins de traverse.

Comme nous l'avons vu au chapitre 4, l'être humain gagne à se perdre pour se trouver, pour voir les choses sous un angle nouveau et réorienter son existence. Tel un insomniaque rongé par ses obsessions, Bill rechigne à retourner au domicile familial, nous entraînant avec lui dans *l'autre nuit*, pendant que son épouse demeure à l'appartement, vraisemblablement gagnée par l'ennui et la solitude²⁷⁵.

Après son passage chez Domino, la frustration de Bill ne désemplie pas. De plus en plus, il s'enfonce dans la nuit pulsionnelle d'une ville qui jamais ne dort. Le décor new-yorkais est entièrement reconstruit à l'identique dans les studios londoniens *Pinewood*, et à ce sujet, Martin précise la chose suivante :

Que des critiques lui aient reproché le manque de réalisme de sa reconstruction d'une des villes les plus filmées aux États-Unis, cela ne fait que renforcer l'idée voulant qu'un des buts de Kubrick n'ait pas été de recréer un New York réaliste, mais une ville en *apparence* réaliste. (2004, p. 60)

Remarque intéressante dans mesure où nous sommes bien en face d'une présentation originale ou d'un New York « *représenté* », cliché, mythique, stéréotypé, comme dirait Martin (2005, p. 61), et non une copie traduisant ce que Bernd Jager (1987) nomme une *imitatio* (la copie d'une perception préalable). Il s'agit bel et bien d'une reconstruction-souvenir du New-York natal de Kubrick. On pourrait presque parler d'une « rêverie [visuelle] vers l'enfance » (Thiboutot, 2005), d'où son caractère onirique, typique des décors new-yorkais de comédies musicales (avec ses pavés mouillés, ses poubelles, ses escaliers extérieurs, ses kiosques à journaux, ses taxis jaunes, ses affiches, ses cabines téléphoniques, ses bars de jazz en sous-sol, etc.).

²⁷⁵ Alice se tient dans la cuisine, fume et mange des biscuits industriels, tandis que le téléviseur diffuse le film *Blume in Love* (1973), sur le thème du mariage et de l'infidélité (Munday, 2017, p. 147).

Contrairement au film *Shame* (2011), où la nuit paraît froide, géométriquement ordonnée et vidée de toute humanité, et au film *Drive* (2011), où elle recouvre les délits nocturnes et l'agressivité refoulée, la nuit d'*EWS* nous enveloppe d'étrangeté et d'artifices en tout genre. Les guirlandes lumineuses et les ampoules multicolores sont partout. Les couleurs chaudes, associées au rouge et au vert, reproduisent l'atmosphère magique de Noël quand elle n'est pas source de menaces (l'intimidation du groupe d'adolescents dans la rue), de rencontres inopinées (avec Domino), ou d'angoisse et de paranoïa (quand l'homme chauve suit Bill après la soirée costumée).

Cette nuit kubrickienne est presque comparable à une peinture nocturne où la lumière artificielle rappelle les lanternes de l'époque (luttant contre la lumière surnaturelle – de la divination dans les nativités – et contre la lumière naturelle de la lune et des étoiles). Les écrivains romantiques percevaient dans les nuits artificielles « un pouvoir de métamorphose » (Montandon, 2010, p. 247). Ainsi, entrer dans la nuit en soi, c'est prendre le risque d'être transformé, comme en thérapie.

Cette nuit urbaine est donc loin d'être obscure. Au contraire, là aussi, elle apparaît excessivement éclairée, consumériste et regorgeant de stimulations sonores et visuelles à tout va (néons, luminaires, phares de voitures, klaxons, vitrines illuminées). Nous pensons que cet excès de luminosité reflète l'effacement de la nuit elle-même, comme mentionné au début de cette étude, mais aussi l'incapacité du héros de se reconnaître comme finitude, comme le laisse entendre Poitras (2014). En effet, si Bill pénètre passivement dans cette nuit, il la domine d'un bout à l'autre par une attitude diurne, en achetant notamment du temps et des services en dehors des conventions habituelles. Par exemple, Milich, le gérant du magasin « *Rainbow Fashions* », accepte de lui louer un costume moyennant un supplément de deux-cents dollars²⁷⁶. Il entre dans un univers de négociations marchandes à d'autres reprises : avec Nick au *Sonata Café*, pour obtenir le mot de passe (« Fidelio ») et l'adresse de la soirée costumée ; avec le chauffeur de taxi, pour le faire patienter à l'entrée de la maison Somerton ; avec la serveuse de café, pour obtenir l'adresse d'hôtel de Nightingale ; avec le concierge, séduit par la beauté de Bill, pour obtenir des informations confidentielles. Ses moyens financiers lui permettent de surmonter un certain nombre

²⁷⁶ Notons qu'à travers le marchandage, Bill est prêt à payer le prix fort pour se « voiler la face » et faire partie du jeu.

d'obstacles dans un esprit de domination qui ne respecte pas les bornes naturelles de la nuit (Gwiazdzinski, 2005a, cf. chapitre 2), telle une *conquête nocturne sans limites*.

Pour Edgar Reitz (2004/2019), le choix contextuel de Noël n'est pas qu'un prétexte pour dépeindre une société artificielle et consumériste. Cette période de l'année est aussi synonyme de souhaits à réaliser (les enfants qui attendent avec impatience leurs cadeaux) et de moments de retrouvailles familiales. C'est le temps sacré du « Spirit of love » et des rêves devenant réalité (le fameux slogan américain « Dreams come true ») (Reitz, 2004/2019, p. 248). Là encore, un univers en cache un autre, comme une mise en abyme de notre imaginaire fantasmagorique.

Chargée d'affects, cette nuit est aussi pulsionnelle et source de tentations multiples, comme en témoigne l'embrassade ardente entre deux inconnus dans la rue, les vitrines de boutiques affichant des références explicites aux plaisirs intimes (lingerie fine, magasins érotiques, etc.). Caroline Martin dira que :

Cette reconstitution construit une représentation matérielle de l'univers fantasmagorique dans lequel Bill baigne depuis l'aveu de sa femme. Le monde autour de lui prend la même teinte érotique que ses pensées et que sa reconstitution fantasmagorique de la scène sexuelle entre sa femme et l'officier. (2004, p. 60-61)

Au bar de jazz, Nick Nightingale confiera à Bill l'adresse de la mystérieuse soirée costumée, présentée comme une « chambre interdite ».

Toute l'aventure nocturne de Bill peut, par ailleurs, être interprétée comme un test ou une série d'épreuves destinée à éprouver sa fidélité. Le renversement de la logique du conte opéré par Kubrick consiste à faire de la chambre interdite un trompe-l'œil sans fin qui, au lieu de permettre à son héros d'assouvir sa curiosité sexuelle, le confronte à une mise en abyme de son désir [et de sa virilité masculine]. (Azulys, 2011, p. 306)

En chemin vers ce lieu tenu secret à l'extérieur de Manhattan, l'obscurité nocturne s'amplifie et Bill finit par atterrir au cœur d'une forêt obscure. Le voici arrivé aux portes d'un Manoir gothique ultra-luxueux « [...] tout droit sorti d'un classique de Terence Fisher, comme *Le cauchemar de Dracula* » (Morel, 2002,

p. 24). Cette traversée n'est pas sans rappeler le temps nocturne de la Renaissance, dont nous avons parlé au premier chapitre et qui, rappelons-le, était célébré par des gens aisés pratiquant de louches officines (Berguit, 2004, p. 25). Ainsi passe-t-on d'une nuit mirifique (dans les rues de Manhattan) à une nuit devenant mystique dès l'entrée dans le Manoir.

Le parcours nocturne de Bill prend la forme d'une spirale descendante, caractéristique du régime postural nocturne de Durand et du romantisme noir. Car il s'agit bien pour le héros de se laisser guider par son inconscient pulsionnel vers une région cachée.

La nuit apparaît donc comme un seuil, une frontière et un passage, passage secret, muré peut-être comme la tache blanche du mur, comme la lisière d'un monde invisible et mystérieux, « la limite d'un cercle fatal ». Les sens exacerbés présentent une force inconnue dont l'empire tant à aliéner l'individu et sa volonté – au point de le menacer de folie. (Montandon, 2010, p. 221)

Excité par le mystère de cette soirée aux femmes sublimes, Bill *veut* voir. Au troisième chapitre, nous avons évoqué le rapport ténu entre « connaître » et « voir » depuis Platon. À ce sujet, l'essayiste allemand Hans-Thies Lehmann précise la chose suivante : « In Ancient Greek, "oida" (or : "I know") means "I have seen" » (2004/2019, p. 234). Le désir de l'enfant de regarder (*scopophilia*) devient donc origine du désir de savoir (*epistemophilia*). Plus loin, il reprendra cette idée centrale sur la structuration psychique en psychanalyse :

For the child, it is the mother's body that is of fundamental importance as the central object of its very first questions regarding origin and end, birth and death. The (female) body as seen thus becomes the object par excellence of knowledge (and desire), of cognition as desire and of desire as cognition. For this reason, there is a long and strong tradition of connoting the gaze as structurally male and the object viewed (essentially all objects of study or knowledge) as structurally female, because the mother's body was as it were the first object of the desire for knowledge, and this scheme remains. (Lehmann, 2004/2019, p. 234)

Si la présence maternelle constitue le centre de gravité de la pulsion épistémophilique de l'enfant polymorphe, inhérente à l'un des fantasmes originaires (la scène originare), l'enfant doit pouvoir accepter

que la mère désire ailleurs. Mais Bill agit comme si cet idéal de possessivité n'avait jamais rencontré de limite. Dès lors cherche-t-il à vivre cette jouissance absolue en multipliant les rencontres féminines : « Where the protagonist strives for impossible knowledge, he keeps finding something else : the treat and risk of death. » (Lehmann, 2004/2019, p. 234).

En thérapie, cette attitude peut se traduire comme :

La *protestation* contre le manque, la distance, la privation, l'absence, contre un désir qui serait vécu comme jamais totalement assouvi, [maintenant] le patient dans des formes de relation « dévoratrices », envahissantes, en lesquelles les limites entre lui-même et les autres sont transgressées, empêchant de ce fait l'établissement et le soin d'un espace dialogique et l'inscription d'une histoire symbolique dans une trame culturelle plus vaste. Dans l'impatience et, en termes psychopathologiques, le passage à l'acte (*acting-out*), le désir se fait ressentir comme si brûlant qu'il est insupportable. (Dolar, 2013, p. 43)

Dans la scène-clé de l'orgie, grâce à son masque vénitien et son costume empruntés, il peut voir sans être vu, comme derrière une glace sans tain. Non reconnaissable, le héros devient *pulsion scopique* sans entraves. Seul son corps est engagé dans la partie : « Bill devient un voyeur somnambule et muet, qui glisse dans les pièces de l'orgie. » (Morel, 2002, p. 54).

Il s'agit d'un regard qui cherche à se représenter l'autre sans se prêter lui-même au jeu d'une relation – ce même regard qu'adopte le scientifique dans l'exercice de ses fonctions, le voyeur à sa fenêtre, le téléspectateur friand de scènes éblouissantes, etc. Une certaine connaissance de notre monde procède de cette exigence de se montrer indifférent et impudique face à l'autre, qu'il s'agisse de quelque créature extraordinaire de la nature ou de la mécanique du corps humain, par l'exercice de sa dissection, par exemple. Mais bien entendu, le curieux, évoluant dans un tel monde – maîtrisé, inerte et sans réponse qu'il n'ait lui-même provoquée –, se trouve soustrait au regard de l'autre, regardant sans être vu comme par une glace sans tain. Ce type de relation n'exige en rien de nous soucier de l'autre ou de faire preuve de bonnes manières – la chose considérée se trouve là au service de nos curiosités les plus intempestives ; [...]. D'autre part, demander à l'autre son hospitalité implique que nous soyons alors disposés à être vus et à faire des choix pouvant nous propulser en territoire inconnu, un territoire parfois angoissant, un monde en lequel nous sommes appelés à changer pour mieux habiter la relation avec l'autre. (Dolar, 2013, p. 85)

Grâce à son costume, le héros peut donc s'affranchir des limites de l'autre et lui-même devenir autre. Autant son identité de médecin installait une limite entre le personnel, l'intime et l'impersonnel, autant le costume incarne l'absence totale de limites. Le tout-voir est au service du tout-jouir dans cette demeure kafkaïenne.

Dans le hall principal, Bill découvre un sombre rituel en apercevant l'encensoir entouré de femmes vêtues de capes noires. À cet instant, l'éclairage prend une teinte chair et la temporalité nocturne s'étire, nous conduisant progressivement vers un état de rêverie déréalisant. La nuit devient « temps-substance », en opposition au « temps-distance » de Georges Amar²⁷⁷, c'est-à-dire « sensible, chargé d'affects, d'intensité, inséparable de l'activité exercée, de l'ambiance vécue. » (Heurgon, 2004, p. 12).

Le décor oriental, tout droit sorti des *Milles et une Nuits*, avec ses palmiers, ses colonnes de marbre, ses rideaux rouges, ses nombreuses peintures baroques et livres, annonce la grandeur apollinienne de l'ordre, de l'harmonie et de la beauté. Ainsi découvre-t-on dans cette esthétique romantique un cortège de corps nus parfaitement lisses, dont les visages sont eux aussi recouverts de masques. « Dans son *Ontologie du secret*, nous dit Dolar, Pierre Boutang illustre quelque chose de cette tendance lorsqu'il écrit que « l'idéal grec – tardif – de la nudité de l'athlète mâle [...] était une montée [...] vers la condition divine où règne la seule lumière, où les corps n'ont point d'ombre. » (2013, p. 87).

Identiques et interchangeable, cette masse de gens anonymes rappelle évidemment le bal orchestré par les Ziegler, dans sa version habillée et puritaine. Tout se donne à voir dans un savant mélange entre un carnaval vénitien²⁷⁸ et un théâtre érotique du 18^e siècle (Lehmann, 2004/2019). Certains mouvements du

²⁷⁷ L'autrice cite l'article « Le nouveau temps du transport », dans la revue *Savoir faire*, n°40, 2001. Le « temps-distance » correspond à un temps chronométrique, mesurant la distance parcourue par les usagers de transports afin d'optimiser le temps de déplacement. Amar (2010) propose alors une nouvelle façon de concevoir la mobilité des usagers du transport collectif en instaurant l'idée d'un *temps-qualité*, davantage centré sur la création de liens sociaux. Il ne s'agit plus de « gagner du temps » en allant toujours plus vite et toujours plus loin, mais plutôt de distiller du « temps vécu » entre les usagers. De cette façon, Amar (2010) propose un changement de paradigme dans la conception de la mobilité pour sortir de la logique de productivité.

²⁷⁸ Dans les nocturnes d'Hoffmann, l'Italie est à la fois le « pays de l'art », de la « tentation matérialiste » et de la « séduction par excellence », d'après Montandon, 2010, p. 229. À noter que les personnages italiens y représentent aussi des figures sataniques.

corps semblent chorégraphiés, tandis que d'autres restent immobiles et figés comme des statues²⁷⁹. Ceux-là observent. Pour Azulys, « La grande scène de l'orgie semble être le prolongement fantasmatique de celle du bordel surréaliste et comique qu'est le magasin de Milich (l'autre figure de patriarche despotique et libidineux avec Ziegler) » (2011, p. 304), affichant des mannequins et des costumes à foison (sans oublier les deux asiatiques maquillés comme des pantomimes dans l'arrière-boutique vitrée avec la nymphette). Ce décor de théâtre classique n'est pas non plus sans rappeler celui de la séquence d'ouverture avec Alice qui se dévêt.

À travers le regard contemplatif de Bill (scène filmée en travelling subjectif avant), nous découvrons ensuite une suite d'ébats sexuels sur la musique envoûtante de Jocelyn Pook. L'effet d'apesanteur créé par celle-ci (et par la *Steadicam*, une caméra munie d'un harnais portatif), renforce le caractère déréalisant de cette scène aux allures de théâtre sexuel, surréel et grotesque (Lehmann, 2004/2019). Bill pénètre l'univers dionysiaque de la démesure derrière l'éclat superficiel de beauté apparente (une thèse avancée par Azulys, 2011). « C'est bien dans un théâtre que Bill a mis les pieds, avec tout ce que cela implique de stylisation dans la restitution de l'acte sexuel et de passivité de la part des spectateurs, assignés à une place unique. » (Morel, 2002, p. 103). Lehmann va parler d'une allégorie du théâtre, et plus précisément, d'un théâtre à l'intérieur d'un théâtre mis en récit à la manière d'une odyssée sexuelle œdipienne (« a sex space odyssey as an Oedipus searching », 2004/2019, p. 237).

Cette monstration orgiaque évoque également l'autre lignée de la nuit primordiale (en référence à la mythologie grecque au chapitre 3), telle une séparation se produisant entre la nuit féérique des rues de Manhattan et la *nuit noire* du bal costumé. Cette *nuit noire inhabitée* révèle un rapport désincarné à l'autre, où le corps est réifié, sans possibilité d'implication affective. Elle est le signe d'une aliénation du lien à soi et à l'autre, d'un « non-sujet », pour reprendre l'expression de Wieviorka (2012, cf. chapitre 2).

Ce pan du film introduit une vision nihiliste digne du poète Hölderlin. Montandon (2010) commente un passage de son roman philosophique *Hypérion* (1799), où le poète décrit la nuit comme un abîme

²⁷⁹ Il n'y a pourtant rien de plus beau qu'un corps en mouvement. La beauté du corps s'exprime dans le mouvement, dans la sensualité et dans la volupté. Le mouvement incarne la vie. Le corps est allumé par le mouvement, incandescent, contrairement à certains corps statiques, athlétiques mais plastiques, sans aura, archétypes du corps lisse, commun et géométrique. Ce sont des corps éteints.

effrayant : « La tentation de la nuit est celle de l'abîme, celle de la perte dans l'illimité d'un froid désert » (p. 97). Cette vision, également partagée par les romantiques existentiels comme Tieck, Jean Paul, Brentano et Hoffmann, nous rappelle à quel point la nuit effraye dans sa capacité de *désubjectivation*. Elle amène avec elle une perte de repères et un sentiment de dérégulation que nous avons déjà souligné au quatrième chapitre. Si cette désorientation est synonyme de désolation due à la disparition des dieux antiques chez Hölderlin, en psychologie, elle peut s'apparenter à une confusion identitaire, un thème émergeant avec prédilection dans la littérature romantique, jusqu'à fabriquer une imagerie totalement cauchemardesque, comme le précise Montandon :

Le nihilisme littéraire ne se nourrit pas seulement des vertiges de l'identité d'un Moi à la dérive, rongé par un narcissisme mélancolique et déboussolé par une imagination malade, mais également d'images venues des romans noirs avec leur cortège de visions funèbres et angoissantes. [...] La nuit retrouve alors ce côté théâtralement pathétique qu'elle avait dans la poésie baroque, espace et moment des grandes peurs et de terribles angoisses, lieu des cauchemars et sous son aspect négatif, désolé et lugubre, elle est vue au mieux comme un désert, au pire comme un abîme. Car la nuit parle de mort et d'anéantissement. Les scènes nocturnes appellent les cadavres. (2010, p. 126)

Ce faisant, les poètes romantiques noirs distillent dans notre imaginaire nocturne un monde étrange et inquiétant, annonciateur de mort, et typique de la poésie d'Edward Young (ce grand précurseur de l'obscurité psychique). L'atmosphère qui règne dans *EWS* recèle quelque chose de cette nuit noire angoissante, alors qu'elle s'avère visuellement colorée et très éclairée. Tout le film est à interroger sous ce double aspect à la fois magique et mortifère, entre pulsion de vie et pulsion de mort.

On est très loin de l'appartement *habité* de Domino, avec son décor personnalisé, bien que petit, désordonné et rudimentaire, où une vraie rencontre a eu lieu. Ici, tout n'est que mise en scène outrancière de la noirceur des relations humaines. Si l'être du protagoniste se perd dans la désubjectivation aliénante d'une exploration nocturne rendue factice, ce parcours constitue néanmoins une initiation conditionnelle à l'ouverture de son regard. Rappelons que pour Young, « C'est le monde qui est obscur [...] et] les ténèbres sont illumination. » (Montandon, 2010, p. 37), puisque « [...] les "ténèbres" évoquées par la Genèse ne sont pas la nuit, mais l'élément obscur qui précède la nuit aussi bien que le jour. » (Foessel, 2017, p. 122).

7.6.3 Transgression, jugement et culpabilité

« La nuit est le miroir brisé du jour, sa face chaotique mais authentique, le véritable visage de la vie qui se trouve démasqué. »

Montandon, 2010, p. 135.

Pour rappel, les nuits de la Renaissance opposaient des citadins restés craintifs face à la nuit « démoniaque » à une couche sociale plus aisée, prompte à se libérer du carcan monarchique dans des pratiques transgressives organisées. Cette nuit pulsionnelle empreinte de mysticisme attire autant qu'elle effraie là où la jouissance appelle l'interdit. « Et c'est précisément en raison de la vérité qu'elle recèle que la nuit est frappée d'interdit : une telle vérité doit rester cachée. » (Zarader cité par Dolar, 2013, p. 51)²⁸⁰.

Au premier coup d'œil, Mandy semble reconnaître Bill²⁸¹. Dans un échange entouré d'un halo de lumière lunaire, elle cherche à le prévenir d'un danger mortel. Ce danger est à entendre sur le plan psychologique (et non physique, comme dans la plupart des autres films de Kubrick où règne la violence), faisant implicitement référence au risque de trahison, et combien le corps des femmes peut devenir une tentation dangereuse, dépendamment du regard qui est porté sur lui (Morel, 2002). Ainsi, « [...] la nudité ne va pas de soi », nous dit Morel (2002, p. 74) : objet clinique diurne dans la salle de bain des Ziegler, le corps de Mandy devient objet de désir obscur dans le contexte de l'orgie, avec sa panoplie d'accessoires fétichistes (chaussures, plumes, masques). Cette mise en garde vise également son voyeurisme et sa myopie persistante, et comment il fait fausse route dans ce labyrinthe psychique sans issue. C'est le seul lien authentique que nous entrevoyons dans cette scène.

Bill insiste pour savoir qui est cette femme derrière son masque. Pour Morel (2002), cette insistance résonne comme une manière d'élucider la part d'ombre du féminin. Si voir est un péché ou un danger dans la chrétienté, l'acte de regarder est aussi frappé d'un interdit dans l'épopée opposant Persée à

²⁸⁰ L'auteur cite Zarader, *L'être et le neutre*, p. 44.

²⁸¹ Sur le plan narratif, même si la scène de l'orgie paraît irréaliste, pour nous, il ne fait aucun doute que Bill l'a expérimentée. Partant de là, tout ce qui paraît irrationnel ou faussé dans cette première partie du film est à considérer sur le plan purement symbolique. Par conséquent, nous pouvons aisément concevoir que le regard du médecin, posé longuement sur les yeux de Mandy chez Victor Ziegler, participe d'une identification plausible, malgré le port du masque. En ramenant Mandy à la vie, le regard du médecin ne l'a sans doute pas laissée indifférente.

Méduse, dans le mythe d'Orphée et d'Eurydice (thème également récurrent dans celui d'Œdipe et de Narcisse). Bill néglige ainsi le consentement de Mandy. Par ailleurs, cette curiosité rappelle combien l'autre est impossible à connaître et nécessite une approche indirecte. Nous serions tentés d'ajouter que Bill tente d'établir un pont entre le féminin nocturne et le masculin diurne, mais toujours dans l'extériorité. Bien qu'il soit à la recherche de la nuit féminine, rien ne le prédispose, à ce stade du récit, à entrer en contact avec sa propre nuit existentielle.

Lorsque Bill est démasqué, entouré par les convives et le maître de cérémonie aux allures de juge suprême, il vit une expérience de grande vulnérabilité. Confronté à cette communauté aux mille visages et aux milles émotions (de la moquerie au rire en passant par la peur et la tristesse), il est soumis au regard condamateur et voyeuriste de ces étrangers²⁸² comme un piège visuel se refermant sur lui (le cercle de convives se referme physiquement autour de lui) : c'est l'humiliation au cœur d'un cercle vicieux (cercle reproduisant également la forme visuelle d'un œil géant selon Azulys, 2011), et qui n'est pas sans rappeler l'expérience de honte et de culpabilité associée au fait d'être vu après la chute du jardin d'Eden. Toute entrave au code de conduite de la soirée, toute imposture (comme se faire passer pour un invité, à l'image des limites qu'il outrepassé durant la nuit), l'oblige à subir un châtement pour regagner sa liberté : c'est la mise à nu. La liberté a un prix²⁸³, et Bill est forcé d'ôter son masque et son costume protecteurs, de faire tomber symboliquement le masque invisible qu'il porte depuis le début de son aventure vengeresse²⁸⁴. « L'étrangeté de la nuit, nous dit Montandon, appelle la figure de l'étranger, comme si l'être humain devenait dans la nuit, pour les autres comme pour lui-même, l'étranger. » (2010, p. 239). Moment crucial qui ouvre en même temps sur la possibilité de renaître à soi dans la transformation.

Le regard bienveillant d'autrui devient donc la condition même d'une prise de conscience et d'une révélation de son être nocturne. En thérapie aussi, le changement passe par le regard du thérapeute, qui devient peu à peu reflet structurant d'un manque, contrairement à cette scène. C'est un *regard diurne*

²⁸² Dans la littérature d'Hoffmann, le regard est souvent maléfique.

²⁸³ Cette liberté est celle d'Hegel, le *Bei-sich-sein*. Ici les convives étrangers représentent des figures de l'extériorité, à l'opposé de l'intériorité du chez-soi (Montandon, 2010, p. 230).

²⁸⁴ Masque qui fait de lui un imposteur, un « outsider », aussi dans la mesure où il n'appartient pas à cette communauté, à cette puissance supérieure. Venant une culture de petit bourgeois (il est repéré à cause du taxi, rappelons-le), il n'est pas de taille à se livrer aveuglément au monde de Dionysos.

habité qui est recherché, pourrait-on dire, contrairement à ce regard jugeant. Et Dolar de rappeler cette disposition éthique en thérapie :

Ainsi, l'événement nocturne vient nous dire qu'un autre monde nous excède et ne peut être approché que sur le mode de la question adressée, de l'accueil, de la contemplation, de la rêverie. S'il nous échappe, il rend aussi possible, par l'espace jamais définitivement nommable qu'il nous offre – en ce qu'il met en scène le mystère de l'Autre – une fertilité infinie du dire. Vécu dans une relation hospitalière, la relation de l'homme au mystère se transforme en un chant pour l'Autre qu'il renonce à vouloir capter par le regard ou enregistrer sous forme de connaissances positives – un chant pour se le rappeler et pour le célébrer ; pour dire, aussi, aux autres cette infinie fertilité, laquelle nous vient précisément par la non-coïncidence, le principe même de l'étonnement et de toute recherche éthique. (2013, p. 51-52)

Coup de théâtre mélodramatique : Mandy arrive à son secours et annonce à la communauté sa volonté de racheter sa faute. Le coup de zoom suspend ainsi la tension narrative, visuelle et sonore, faisant dire à Martin (2004) que ce procédé vise surtout à nous faire sortir de l'ambiance hypnotique de cette séquence, de notre passivité de spectateur-ice, et ultimement, à nous faire dessiller. Finalement, l'œil de la caméra dirigé par le cinéaste peut être comparé à l'œil du thérapeute, qui lui aussi, par ses interventions, viendra grossir tel ou tel aspect du récit de la personne qui consulte. Ainsi est-on invité à remarquer que nous sommes effectivement face à un « spectacle dans un spectacle » (Martin, 2004, p. 87).

Ce spectacle dissimulé révèle alors cette épreuve existentielle de l'insomnie qui refuse la finitude : en refusant la nuit de Mandy, Bill enténèbre la relation à l'autre dans un gouffre. Il l'abîme, littéralement, dans un *tout va disparaître*²⁸⁵. « Cette nuit, nous dit Dolar, est celle qui se dérobe sans faute, sans trace, comme expérience et métaphore de l'Autre se déroband ; et sans autre, bien sûr, il n'y a pas, non plus, de *je*. » (2013, p. 53-54).

²⁸⁵ En référence à Blanchot et l'invisible qui se fait voir : « Quand tout a disparu dans la nuit, "tout a disparu" apparaît », dans Blanchot, M. (1955). *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, p. 213.

Placée en hauteur derrière le balcon, Mandy (diminutif de Amanda, « the one to be loved ») préfigure « *l'imaginaire de la chute* comme "la nostalgie inexpiable de la hauteur"²⁸⁶ – cette hauteur perdue en laquelle toutes choses se trouvaient autrefois inondées de lumière. » (Dolar, 2013, p. 54). Il s'agit d'une expérience d'étrangeté radicale, le « Dehors lui-même » de Blanchot, échappant à l'ordre diurne, à toute raison (Dolar, 2013) :

L'expérience de l'Autre en est à une « pureté » telle qu'il ne s'agit pas du pôle obscur d'un jeu de clair-obscur – ces deux termes étant tout autant indispensables l'un que l'autre pour que le monde apparaisse – mais simplement d'une obscurité radicale. Au Dehors, donc, ni l'autre ni moi ne pouvons habiter ou parler. C'est la Chute tandis qu'elle se produit – avant toute différenciation entre deux termes. En ce sens, l'autre *nuit* ramène l'homme à une expérience existentielle préhistorique. (Dolar, 2013, p. 5)

Le sacrifice de Mandy ôte à Bill la possibilité même de parler pour changer le cours des choses, car cet acte s'avère définitif et irréversible, comme le rappelle le maître de cérémonie en cape rouge. L'autre échappe donc totalement à Bill qui approche le règne du *neutre*, ce monde dépourvu d'horizon, précédant la chute et la différenciation des sexes, mais aussi du jour et de la nuit. Dans ce monde impensable, le désir, l'attente ou la privation n'existent pas, car l'autre est absent. C'est un monde où le *je* vit sans le *tu*. Bill fait alors l'expérience blanchotienne de la *présence de l'absence* ou de *l'il y a* lévinassien dans cette *autre nuit* dont nous avons parlé au chapitre 4.

Si cette expérience de néantisation rive Bill à lui-même et en appelle *l'évasion* au sens où l'entend Lévinas (cf. chapitre 4), il s'agit moins de rencontrer le Transcendant, que de confronter son rapport à la femme en tant qu'autre. « Ce serait ainsi par l'épreuve de la Chute que l'homme en vient à retrouver l'autre, comme si cet autre ne se trouvait que par l'expérience pathique vécue au cœur même de la souffrance éprouvée par sa disparition. » (Dolar, 2013, p. 63). Cet itinéraire nocturne désubjectivant devient donc une condition nécessaire pour se tourner à nouveau vers son épouse dans un monde habité. Cette *blessure* est en même temps un *signe*, un message adressé au héros qui se doit d'y répondre (et nous

²⁸⁶ L'auteur cite Bachelard, G. (1943). *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : Gallimard, p. 111.

verrons comment il y parvient au chapitre suivant). Car rappelons-le, le mot *sexualité* provient du latin *secare*, qui signifie « couper ». L'être sexué est donc un être blessé, incomplet et séparé.

De retour au domicile familial, Bill surprend Alice en train de faire un cauchemar. Alice en fait le récit détaillé, manifestement troublée. À nouveau, Bill écoute, tel un thérapeute qui la relance de temps à autre. À nouveau, il est figé par son récit. Dérouté par sa ressemblance frappante avec le bal costumé, Bill ne parvient pas davantage à symboliser sa propre expérience nocturne. Il reste muet et demeure psychologiquement endormi (alors que sa femme rêve, et quand elle ne dort pas, elle rêve éveillée). Le récit de son cauchemar devient la version inconsciente du vécu de Bill. Récit énigmatique qui semble finalement plus réel que l'exploration étrange et dénuée de sens de Bill, car raconté sur un mode authentique. De cette manière, Alice, dans son rôle d'*hermès*, semble donner un sens à l'odyssée nocturne de Bill, qui demeure obstinément aveugle. Ce point de vue est partagé par Azulys (2011) :

Le rêve synthétise et cristallise tous les éléments constitutifs de la narration du voyage nocturne de Bill en leur conférant un sens. [Dans le rêve d'Alice] Bill et Alice errent, désœuvrés, dans une ville déserte. Leur couple est en péril parce qu'ils se sont aventurés dans la zone interdite où les fantasmes peuvent se concrétiser (ils sont nus, donc vulnérables et exposés). Bill part chercher leurs habits, c'est à dire qu'il préfère fuir cet état de vulnérabilité (où le corps et l'inconscient s'expriment librement) pour partir en quête de leur identité sociale (celle qui, justement, leur permet de dissimuler leurs pulsions). Pendant cette absence (il est, depuis le début du film, le mari absent aux « yeux grands fermés »), le désir d'Alice peut enfin se déployer (le sentiment de bien-être, le retour à l'état de nature dans le jardin ensoleillé²⁸⁷). La suite du rêve reprend la figure de l'orgie pour n'en retenir que l'essentiel : il s'agit de ridiculiser Bill, de lui faire la démonstration, cette fois non plus en paroles mais en actes, que la sexualité féminine est une réalité qui le dépasse et sur laquelle il n'a en vérité aucune prise. C'est l'aveuglement de Bill, sa myopie narcissique héritée de l'ancien ordre patriarcal dominant qui conduit Alice à cette débauche – débauche qui, rétrospectivement (une fois réveillé), lui fait horreur. (2011, p. 308)

En lien avec le thème de la coappartenance entre l'être nocturne d'Alice et l'être diurne de Bill, l'auteur perçoit dans le rêve d'Alice la révélation sublimée d'une « harmonieuse combinaison de l'apollinisme et de son contraire, le dionysisme » (Azulys, 2011, p. 317), là où l'orgie apparaît comme une « piètre

²⁸⁷ Cette description onirique rappelle aussi curieusement l'expulsion biblique du jardin d'Eden après qu'Eve ait goûté le fruit défendu de la connaissance du bien et du mal, avec comme conséquence la culpabilité.

imitation de la tragédie ». Alice est une « anti-Lumières » qui symbolise la puissance artistique et l'imagination créatrice là où Bill symbolise l'homme théorique pour qui le drame de la transgression n'est qu'un jeu (Azulys, 2011). Un jeu dangereux puisqu'« Il laisse le dionysiaque refluer sur sa vision et submerger sa réalité, tout en demeurant incapable de lui donner un sens. » (Azulys, 2011, p. 314-315). Alice, au contraire, sait faire la distinction entre sa nuit et son jour, c'est-à-dire qu'elle sait « [...] accueillir oniriquement – c'est-à-dire selon une modalité apollinienne [...] » ses désirs. Ainsi, « Elle parvient à canaliser la puissance chaotique et dépersonnalisante – en un mot dionysiaque – qui la submerge en demeurant à l'écoute de ses propres fantasmes et en étant lucide sur son mariage ». (Azulys, 2011, p. 314)

Alice laisse donc entrevoir une capacité de pivoter entre la nuit et le jour, d'équilibrer des forces en puissance, un thème cher à la poésie hölderlinienne. En effet, « Chez Hölderlin, le combat de la lumière et de la nuit prend la dimension d'un conflit cosmique dans lequel des forces archaïques s'opposent. », nous dit Montandon (2010, p. 97). On retrouve donc le dualisme qui prévalait dans la Grèce antique et qui annonce la conflictualité psychique chère à la psychanalyse freudienne. Cette vision n'exclut pourtant pas celle d'une possible complémentarité. Le poète semble affectionner l'entre-deux, selon ce superbe extrait :

Hölderlin aime et révère avant tout le matin et le soir, le printemps et l'automne, les moments du passage, les moments de transition qui permettent aux éléments de se tempérer, car trop de lumière écrase l'être humain qui doit se contenter de ses limites et être en quête de la mesure, lui qui oscille entre débordement titanesque, mû par un orgueil démesuré que le spectacle du divin de la nature enflamme et le désir de se fondre dans une totalité sans limites. (Montandon, 2010, p. 99)

Sur le plan scénographique, la lumière bleutée envahit complètement la chambre des époux. Dans son avant-propos de *La flamme d'une chandelle*, Bachelard attribue au rêve nocturne une « fausse lumière » (1961/2005, p. 10). Dans cet ouvrage, l'écrivain revient sur la distinction entre la rêverie en clair-obscur et le rêve nocturne, où « règne l'éclairage fantastique » et où l'« on y voit trop clair » (1961/2005, p. 10). Sur le plan psychanalytique, l'étrangeté lunaire qui recouvre cet espace familial marque le retour du refoulé. Un retour qui annuite désormais la vie éclairée du couple. La lumière jaune du foyer émane à peine du couloir, dans une parfaite inversion symétrique avec la scène de dispute. Bill semble enténébré

par le doute et la peur de voir son expérience nocturne correspondre au cauchemar d'Alice. Morel en comprend la chose suivante :

La réalité qui se dévoile à travers ces deux monologues est de deux natures. Dans le récit du souvenir, c'est un monde des possibles qui apparaît tant à Alice qu'à Bill ; c'est un monde où les choses peuvent changer, où on peut faire des choix ; où l'avenir n'est pas celui qu'on a tracé. Dans le récit du songe, c'est la réalité de l'inconscient qui se révèle, avec sa capacité de traduction, de transposition des images. (2002, p. 61)

Aussi ajoute-t-elle plus loin que « Ce n'est pas tant un monde des possibles que ce monologue fait surgir, qu'un parallélisme des conscience et des expériences, une irréductible séparation, qui transparait à travers la proximité des expériences. » (Morel, 2002, p. 61).

Enfin, permettons-nous une incursion dans le domaine des arts picturaux à l'égard du songe d'Alice. La première grande peinture occidentale illustrant une scène nocturne est sans doute le *Songe de Constantin* de Piero Della Francesca (1464), dans laquelle la lumière est resplendissante. Sous une tente entrouverte, un empereur dort paisiblement, tandis qu'un ange vient lui adresser un message destiné à le préparer victorieusement à sa prochaine bataille. La lumière surnaturelle émanant de l'ange incarne une transmission entre l'ordre divin et monde terrestre à travers le rêve prémonitoire. La lumière nocturne y est donc synonyme de vision céleste et d'union entre le ciel et la terre. Dans cette scène où Alice raconte son rêve à Bill, la correspondance entre le vécu de Bill et le récit d'Alice unit le rêve à la réalité d'une manière tout à fait énigmatique, conférant à Alice un pouvoir de prémonition qui témoigne sans doute de sa capacité de *prévoir*, de *prédire* (ce fut également le cas de Mandy), mais aussi de se *relier* à la totalité du monde, d'unir le pulsionnel à l'irrationnel, là où son mari en demeure incapable. En même temps, cette scène, comme celle de l'orgie, nous impose de quitter nos « repères rationnels » (Morel, 2002, p. 70).

Pour Azulys, « Le déroulement de l'épisode de Somerton rappelle celui des contes de fées ou un personnage trop curieux transgresse un interdit et réchappe de justesse à la sanction qui lui est réservée. » (2011, p. 305). En effet, Bill échappera à cette « mascarade », sans pour autant parvenir à sortir de son théâtre intérieur, puisque sa trajectoire prendra une autre tournure illusoire que nous allons étudier à présent.

CHAPITRE 8

LUMIÈRE SUR LA NUIT RÉVÉLATRICE

8.0 Introduction

Ce dernier chapitre referme cette étude cinématographique sur le troisième couple jour-nuit, soit la *nuit révélatrice*. Elle correspond à ce que nous avons choisi d'appeler « la deuxième nuit », cette instance intermédiaire entre *l'autre nuit* blanchotienne et le retour vers la *première nuit*. Nous verrons que le monde du jour se caractérise par la poursuite d'une *vérité objective* à travers l'enquête solitaire de Bill. Par conséquent, le dédale onirique de la veille bascule dans un dédale diurne fait de conjectures rationnelles, avant de s'ouvrir sur une expérience plus authentique. En effet, l'apparition inopinée du masque, provoquant une abréaction cathartique, permet à Bill une symbolisation qui jusque-là fut entravée par son aveuglement diurne. Ainsi, nous verrons en quoi cette troisième nuit constitue, selon nous, un instant existentiel de subjectivation poétisante du nocturne.

Cette dernière partie du film interroge aussi le rapport entre *réalité objective* et *réalité subjective*, le statut de la vérité, et la place que prend la lucidité au sein du couple. Des thèmes qui ne cessent de jalonner notre expérience clinique, et de relancer des questions fondamentales quant à la nature de nos interventions et la complexité des relations intersubjectives en psychothérapie. Nous verrons que « voir clair » en soi et en l'autre repose essentiellement sur une *herméneutique de participation* qui exige d'habiter la nuit de son être sans perdre la confiance du lendemain.

8.1 La quête de sens diurne et le deuil impossible

« Celui qui voudrait voir la nuit avec les yeux du jour est condamné à l'échec. »

(Fœssel, 2017, p. 129)

Au lendemain matin de l'orgie costumée, Bill se met en quête de trouver une explication à ce qu'il a vécu la veille, contrairement à la première partie du film, où son errance nocturne était plutôt marquée par

une fuite de la réalité (Morel, 2002). Dans cette exploration diurne, Bill se heurte également à une succession d'impasses et de portes closes. À commencer par le *Café Sonata*, haut lieu nocturne d'un cabaret jazz fermé de jour. Bill confond le jour et la nuit, dont la frontière entre le travail et le repos s'efface au profit de son besoin d'élucider activement l'énigme de la soirée : qui a bien pu orchestrer une telle cérémonie ? Qu'est-il arrivé à la mystérieuse prostituée ? Ainsi emprunte-t-il la porte d'à-côté afin de contourner cette limite, disons « naturelle » (en référence aux bornes de la vie nocturne de Gwiazdzinski, au chapitre 2). Au *Gillespie's Coffee Shop*, il use à nouveau de son statut de médecin pour soutirer à la serveuse les coordonnées de Nick. Le mensonge à propos du soi-disant problème de santé du pianiste fait de Bill une personne mensongère et un médecin qui n'hésite pas à briser le secret médical devant une parfaite inconnue. Cette fois, c'est une limite *éthique* qui est franchie. À l'hôtel où résidait son ami, il use du même stratagème pour questionner le concierge, avant de poursuivre son chemin vers le magasin de costumes.

Ainsi, la traversée d'innombrables portes, sas, seuils et halls d'entrée prend la forme d'un labyrinthe diurne fait d'obstacles, que Sam Azulys compare à un « [...] labyrinthe de suppositions et de conjectures d'une morne rationalité : [...] une approche superficielle et réductrice du réel, [...] » (2011, p. 312), une fois de plus dominée par une « typologie diurne » de la pensée, pour reprendre l'expression de Landrieu :

Ces typologies diurnes fragmentent le réel. De même que le prisme fragmente la lumière et isole ses composantes, la pensée diurne sépare les conduites de leur mesure, les chiffres de l'immatérialité des choses. En procédant par catégorisation, elle définit des espaces bornés dans lesquels les situations peuvent être classées, référencées et devenir opposables. *La pensée typologique diurne* est une pensée d'étalon-type, de modélisation qui, bornant les phénomènes, n'intègre pas leur dimension de flou, leur dynamique interne, leur énergie propre. Elle exclut les entre-deux. *C'est une pensée binaire excluante.* (2005, p. 313)

Ce passage évoque l'exclusion de l'état de rêverie bachelardien, ce « clair-obscur du psychisme ». Pourtant, « Nous n'avons pas seulement besoin d'une certaine part de vérité et d'erreur comme base de notre vie, nous dit le sociologue Georg Simmel, mais aussi d'une proportion de clarté et de flou dans l'image des éléments qui la constituent. » (cité par Levy-Soussan, 2005, p. 162)²⁸⁸.

²⁸⁸ Simmel, G. (1996). *Secret et sociétés secrètes*. Circé/Poche, p. 37.

Une fois de plus, Bill veut savoir, mais surtout, y voir clair. Ainsi est-il mobilisé par une quête de *vérité objective* qui ne tolère aucune ombre au tableau, et qui n'est pas sans rappeler la recherche d'objectivité en sciences « exactes » (comme s'il pouvait exister des sciences qui seraient « fausses » !). Toute science relève d'une approche approximative du réel, d'une vision unitaire et partielle, rappelons-le, puisque « [...] l'objectivité avec laquelle une observation est faite dépend des conditions dans lesquelles l'exploration a lieu ; elle est également liée aux caractéristiques locales des instruments qui permettent d'objectiver l'investigation. » (Boyer et Mietkiewicz, 1998, p. 110). La méthode sert à réduire le vaste champ de l'incertitude, et dans certaines situations, le recours à des instruments et des épreuves standardisées sera privilégié. Cela-dit, « L'objectivité prétendue de certaines données n'est parfois que le cache-misère de la crainte qu'a le psychologue de s'impliquer lui-même dans la relation intersubjective. » (Boyer et Mietkiewicz, 1998, p. 114). C'est la raison pour laquelle l'*herméneutique de participation* constitue le mode interprétatif préféré (par rapport à l'*herméneutique de soupçon*) en psychothérapie d'approche relationnelle. C'est l'idée que défend précisément Nadine Gueydan (2017) dans son dernier article consacré à l'art d'interpréter dans un contexte où les liens intersubjectifs se tissent d'une manière éminemment complexe, voire indéchiffrable. Ainsi va-t-elle préciser que dans le champ de la thérapie relationnelle :

Les thérapeutes formés à la théorie des systèmes intersubjectifs prennent en compte cette complexité relationnelle où des influences multiples agissent à tout moment et font sens à plusieurs niveaux. Renonçant à toute méthode codifiée ou savoir univoque, ils développent une attention à l'infime autant en eux-mêmes qu'en l'autre. (Gueydan, 2017, p. 3)

Comme le souligne les chercheurs français Sylvain Boyer et Marie-Claude Mietkiewicz, « Ce que nous voyons n'est pas nécessairement objectif, ne correspond pas forcément à la réalité, peut masquer la vérité. » (2017, p. 112). C'est pourquoi toute connaissance du réel, en dehors de projeter des ombres, a aussi un coût. C'est ce que Bill expérimente au cours de son exploration diurne : chacune de ses traversées labyrinthiques révèle un pan sombre du théâtre nocturne qui s'est joué la veille. En effet, Bill découvre, stupéfait, que son ami Nick a été agressé au visage et que Milich prostitue sa propre fille. L'envers du décor nocturne exhibe les vicissitudes humaines. L'avertissement kubrickien en forme de conte prend ici toute son ampleur, et le merveilleux se donne en cauchemar derrière l'énigme.

Au comptoir du magasin de Milich, Bill a oublié le masque vénitien. Que peut-on penser d'un tel geste, qui, de toute évidence, apparaît comme un acte manqué, c'est-à-dire une « [...] expression de soi qui se montre en montrant autre chose, se dit en disant autre chose [...] » (Gueydan, 2017, p. 1). Selon la théorie freudienne, les actes manqués traduisent généralement un conflit inconscient, un désir à l'insu du sujet susceptible d'être interprété (Freud, 1923/1967/2001). La « face cachée » de l'existence se révèle donc à travers ce genre d'oubli pour *signifier* quelque chose : recouvre-t-il un désir inconscient d'être démasqué pour parvenir à se libérer de la honte ? Quelque chose lui a échappé, comme il le souligne lui-même : « I must have lost it ». La perte de son masque met donc en échec son mécanisme de dissimulation, dont l'intention est de ne pas « perdre la face », c'est-à-dire de rester crédible, de sauver les apparences. Mais qu'importe, Bill possède les moyens de se racheter, d'expier son être-en-faute en payant à Milich son dû. Ainsi poursuit-il sa route, aveuglément.

En retournant sur les lieux du manoir Somerton, Bill se heurte à un autre portail clos²⁸⁹, doublé d'un avertissement écrit qui consiste à le dissuader d'entreprendre des recherches plus poussées. Ce refus de passage évoque cette fois la limite infranchissable envers le « secret des secrets », la vérité ultime ou l'altérité absolue. Pour Azulys, « [...] l'énigmatique secte responsable des agissements ritualisés de Somerton se révèle être une puissance de domination inapprochable, se déroband constamment au regard de Bill. » (2011, p. 312).

Le soir venu, Bill découvre le décès par surdose d'une prostituée dans un article de journal, et soupçonne un lien de cause à effet avec la prostituée du bal costumé. Si Bill cherche à donner du sens à ce qu'il a vécu la nuit précédente, il se comporte tel un enquêteur en « être penseur » au cœur d'un dédale diurne pour savoir ce qui est vraiment advenu de la prostituée. Une obsession en entraînant une autre, le voici désormais obsédé par une vérité objective et formelle. Cette vérité objective, rappelons-le, requiert un jugement conforme à l'objet visé (cette réalité qui coïnciderait parfaitement avec l'idée que l'on s'en fait). Car il s'agit de viser l'objet « en soi », sa nature intrinsèque ou l'essence de sa réalité en termes de

²⁸⁹ Bill apparaît précisément derrière un portail de barreaux, signifiant une expérience d'enfermement pour Morel (2002).

structure, de matière, et de relation avec son environnement (Boyer et Mietkiewicz, 1998). Ce genre d'investigation, fondée sur *la vérité-réalité*, relève d'une *herméneutique de soupçon*, alors que :

C'est sans doute un leurre de croire que dans le domaine du comportement humain on peut atteindre l'objectivité, comme si le psychisme était une chose qu'on pouvait placer devant soi (c'est le sens étymologique du mot objet, rappelons-le) sur une table pour pouvoir le mesurer, l'évaluer avec des instruments, comme on le fait dans les sciences « dures », quand on mesure par exemple la longueur d'une onde pour déterminer si la couleur à laquelle elle correspond est plus ou moins proche de telle autre couleur du spectre. (Boyer et Mietkiewicz, 1998, p. 113)

La *rêverie nocturne* de l'orgie cède donc le pas à l'*énigme diurne*, comme un combat que le jour continuerait de livrer à la nuit, contre l'erreur, l'incohérence ou l'illusion, selon la tradition classique de la vérité comme *adæquatio res intellectus*, et qui vise, rappelons-le, une connaissance absolue dans un univers inhabité (cf. Schéma n°2 au chapitre 4). Sauf que cette enquête participe encore d'une illusion diurne, car la vérité qu'il poursuit en est une au dehors de lui dans un contexte qui appelle une introspection. Poussé par son besoin excessif de voir et de savoir, Bill ne comprend toujours pas ce qui pour nous, *crève les yeux*.

C'est dire l'intime mouvement d'une méfiance que peut connaître l'homme envers lui-même... Oui, quelque chose lui échappe, l'excède, en lui résonne un autre, un autre tout aussi dehors et à perte de vue que le sont les morts. Il lui sera tentant de jouer les détectives et de révéler ce qui se cache dans cette nuit de l'âme en vue de l'adjoindre aux lois diurnes... Car le regard perçant, qui soupçonne, ne tolérant pas l'opacité de l'autre, est un regard qui s'espère diurne. (Dolar, 2013, p. 25)

Ses agissements marquent donc une séparation nette entre le jour et la nuit. Dès lors, l'être nocturne du protagoniste se divise pour se désubjectiver :

Plus de secrets, nous dit Lévy-Soussan, plus d'illusions, plus de représentations créatrices de la réalité. Le réel doit l'emporter. N'essayons pas d'aller au-delà du réel, de chercher dans le monde autre chose que ce qu'il donne à voir, méfions-nous de l'irrationnel, du caché, de

notre part de subjectivité qui pourraient nous ouvrir à d'autres visions du monde. (2006, p. 15)

En somme, la prétendue objectivité se trouve être un leurre au même titre que les déformations subjectives. Une idée qui a largement été débattue par la philosophie kantienne et sartrienne, à savoir que la réalité pure n'existe pas. Il n'y a de réalité que celle qui est vécue, perçue, pensée et projetée par le sujet lui-même : « Observateur et observé forment un seul et même système, une totalité : l'observation et son élaboration sont liées de façon indissociable avec l'activité mentale de celui qui observe et qui élabore ensuite des hypothèses ou une théorie. » (Boyer et Mietkiewicz, 1998, p. 114).

Appliquée au regard, on pourrait dire que celui qui regarde avec une *vue du jour* élabore une vision claire du monde (comme un ciel bleu sans nuages), et celui qui regarde avec une *vue de la nuit*, gagne une perception plus sensible du monde (dans la mesure où à défaut de voir, les autres sens corporels sont sollicités). Dans le premier cas, la vision diurne clarifie le monde par les mots et la pensée qui le mettent en lumière, et dans le deuxième cas, la vision nocturne approfondit le rapport sensible au monde.

Sur le plan psychologique, Bill échoue à intégrer (ou à transcender) son ombre, selon la perspective jungienne que nous avons présentée brièvement au quatrième chapitre. Pour Lehmann : « Bill Harford at times seems to be a child, an ignorant school boy, searching for knowledge, whereas his wife takes the place of the mother. » (2004/2019, p. 235). Le protagoniste semble en effet se comporter comme l'enfant qui doit apprendre à vivre en dehors du spectre maternel. Il est tenu d'explorer sa propre réalité, d'apprendre à penser par lui-même, à devenir autonome. D'ailleurs, Alice s'effacera pendant presque toute cette deuxième partie du film. Les quelques fois où elle réapparaît à l'écran, elle redevient l'icône sexuelle préfabriquée par la fantasmagorie obsessionnelle de Bill (avec l'officier de marine), qu'il tente en vain de canaliser, ou bien la mère veillant aux repas et aux devoirs de leur fille. En revanche, dans la scène finale, il en va tout autrement (nous y reviendrons).

Ce rôle de mère-épouse devient cependant de moins en moins familier pour Bill, comme en témoigne la scène où le regard d'Alice franchissant le quatrième mur se superpose au récit de son rêve érotique. Cet effet de superposition fait émerger une contradiction qui provoque une *inquiétante étrangeté*. L'image

d'Alice en tant qu'épouse fidèle et mère au foyer se confond avec une femme concupiscente. Sa vision est celle « d'un visage à la fois étranger et familier, soit un masque. » (Martin, 2004, p. 114). Tout dans cet appartement semble désormais devenu étranger pour Bill, qui n'a qu'une seule envie, quitter le foyer. Ainsi invoque-t-il ses obligations professionnelles pour retourner au cabinet, frustré et jaloux par le désir sexuel assumé de son épouse : « [...] désir qui se répercute dans la réalité "objective" de Bill, mais dont la logique n'apparaît que lorsqu'il est reformulé par l'inconscient d'Alice avant de devenir un discours articulé. » (Azulys, 2011, p. 309-310). Refusant d'accepter la réalité de ce désir féminin, son désir de passer à l'acte ne cesse de s'accroître. Il cherche désespérément une réparation narcissique. Par conséquent, Bill tentera de contacter Marion Nathanson, gagné par la frustration. La recherche de sens se mêle à nouveau avec une fuite de la réalité à ce stade.

Ce jeu de piste et de satisfaction pulsionnelle le mènera non seulement dans une succession d'impasses, mais :

Dans un mouvement identique aux premiers mouvements psychiques, [où] construction, illusion, désillusion, puis reconstruction du monde se succèdent sans cesse. Parfois, ces mouvements sont arrêtés par un processus figeant la dynamique propre du psychisme en une répétition morbide d'un même vécu, d'un même rapport au monde. (Lévy-Soussan, 2006, p. 32)

Qui plus est, à chaque fois, il tombe sur une « ombre » : d'abord sur le mari de Marion, qui décroche le téléphone ; ensuite sur Sally, la colocataire de Domino, qui ne manque pas de lui annoncer la séropositivité de cette dernière. Répétition morbide s'il en est, pour Morel, « L'errance de Bill n'est pas que visuelle ou imaginaire, elle est aussi formelle. Il va d'un lieu à l'autre en répétant sans cesse les mêmes gestes, les mêmes paroles qui n'ont d'autres sens que celui de la bienséance sociale. » (2002, p. 83). Y compris avec Sally, il semble tenir un discours conventionnel de soutien, habitué à transiger avec la mort et la maladie, comme le souligne d'ailleurs ironiquement Ziegler dans la scène du billard.

Si Bill semblait désorienté dans la première partie du film, dans celle-ci, c'est la « répétition inattendue des repères » qui le déstabilise, comme dans l'essai de Freud (1919), et non la perte de repères comme tels (Morel, 2002, p. 57). En effet, bien que certaines scènes semblent se répéter (en repassant par les

mêmes lieux, en refaisant les mêmes gestes, en tenant les mêmes propos convenus), cette ultime échappée nocturne accroît le sentiment d'étrangeté, dont le point culminant est atteint par l'apparition soudaine de l'inconnu chauve qui le suit dans la rue. Cette présence menaçante incarne le danger qui plane sur sa vie de couple, autant que le retour du refoulé et une exigence surmoïque à dessiller.

Cette répétition inattendue de repères est ce qui permet paradoxalement à Bill d'avancer sur son parcours labyrinthique, jusqu'à ce qu'il confronte un point d'arrêt, que l'on pourrait qualifier de « situation-limite », pour reprendre le concept existentiel du psychiatre germano-suisse Karl Jaspers (1883-1969)²⁹⁰.

Par situation limite, nous dit Jacques Quintin, il faut entendre ce à quoi la personne malade est confrontée : l'inobjectivable et l'incompréhensible. Jaspers explique que lorsqu'on souffre d'une maladie et que celle-ci empêche de poursuivre la route habituelle, on ne se sent plus être dans le monde ni être soi-même. Le sujet se sent à l'étroit. Quelque chose s'est brisé dans son rapport à soi, à autrui et au monde. À la limite, il est confronté à sa propre mort ou disparition. (2020, p. 24-25)

Dans *L'art poétique* (1674), le poète Nicolas Boileau écrivait cette phrase devenue célèbre aujourd'hui : « Hâtez-vous lentement ; et, sans perdre courage, vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage ». En psychothérapie, le travail est également rythmé par une série d'apprentissages et d'allers-retours dont la plainte appelle une sortie, un *a-venir*, à condition de tirer leçon du passé, de ne pas répéter indéfiniment la même erreur face à différentes situations présentes. La tâche de l'existence consiste donc à *devenir* au-delà de la répétition. Et devenir, c'est *venir de* pour s'en aller ailleurs, vers de nouvelles possibilités d'être. Dit autrement, c'est apprendre à mourir pour renaître différemment et apprendre à vivre avec le manque, plutôt que de chercher à l'abolir directement à sa source.

Pour Jaspers, il y a deux attitudes possibles devant cette confrontation avec soi-même : une de refus et une autre de *déchiffrement*. Le refus peut s'effectuer par une fuite hors du monde, dans le cas extrême par le suicide, mais cela peut aussi prendre la forme d'une posture héroïque en supportant la souffrance ou revêtir la forme d'un refuge dans un sens religieux où métaphysique. Cependant, il existe une attitude plus authentique qui consiste à voir dans

²⁹⁰ Le psychiatre identifie quatre situations-limites : la mort, la souffrance, la lutte et la faute.

la situation limite non pas un frein à la poursuite de ses activités quotidiennes et de ses préférences, mais une occasion pour accéder à un au-delà, une transcendance. (Quintin, 2020, p. 25)

Lorsqu'on parle d'une limite en tant que point d'arrêt, cela signifie qu'il y a autre chose à voir que la limite elle-même, sans cesse contournée par Bill. De fait, il semble égaré sur le chemin du retour au bercail conjugal, car le deuil infranchissable de son épouse idéale ne lui permet pas de porter un regard nouveau sur elle. Il lui est impossible d'habiter le couple, de fertiliser leur relation. De plus, Alice est devenue une étrangère à ses yeux. Son regard est ébloui par sa vengeance dans un univers diurne qui ne tolère aucunement d'être recouvert par la nuit, c'est-à-dire le manque, la privation, la différence ou l'absence de l'autre. Ainsi est-il conduit à son propre échec, à l'échec de son propre désir qui toujours est porté par le manque.

René Dantlo dira la chose suivante à propos de la philosophie heideggérienne (dans son livre *À la rencontre de Martin Heidegger*, Privat, 1969) : « Dans notre existence, le sentiment "être-étranger-au-monde" est le phénomène premier, quoique d'habitude caché. Et caché par le "on" avec sa familiarité et son camouflage des problèmes. » (Dantlo, 1969, cité par Huisman et Vergez, 1996, p. 310). Être humain, c'est être orienté vers autre chose que soi-même. L'authenticité a quelque chose à voir avec le dépassement des frontières de notre identité et la présence d'autrui comme limite et possibilité de transcender toute liberté. *Être soi*, c'est donc d'abord être une étrangeté pour soi, une illusion de propriété, un soi nocturne comme *impropriété* fondamentale. Partant de là, toute tentative de rompre avec la nuit fait disparaître ce qu'il y a de plus humain en l'homme. Et l'homme ainsi coupé de son être nocturne est *blessure*, comme nous l'avons évoqué au chapitre précédent.

Dans la scène de la morgue, aussi étrange soit-elle, Bill côtoie une autre situation-limite, celle de la mort physique, à savoir « la limite radicale qu'est l'Autre [...] et que le regard de l'homme s'en trouve empêché, interrompu, pour exposer un écart infranchissable entre l'homme et cet Autre : la blessure d'une séparation originelle. » (Dolar, 2013, p. 9-10). Sur le visage de Mandy, Bill se penche étrangement, comme pour l'embrasser. Morel (2002) perçoit dans cet élan érotique le symbole de la transgression de l'interdit, mais également une contradiction absolue entre le corps nu et sans âme de Mandy, et le corps vivant et tout habillé de Bill. Cela nous paraît insuffisant. Au fond, ne cherche-t-il pas désespérément son reflet

dans le regard de Mandy ? Un regard désormais éteint tandis que ses paupières restent ouvertes. Mais un regard éteint est loin de refléter quoi que ce soit, sinon le vide absolu du trou noir, et à travers lui, l'absence définitive, le manque, l'absurdité de la vie, ou le caractère insensé de la vanité. D'une certaine manière, cette séquence nous révèle que plus Bill cherche à conquérir l'objet de son désir et de la connaissance, plus il le perd. Mais comme nous le rappelle Anne Dufourmantelle : « Éros et thanatos ont partie liée. Au secret originel du moment de notre mort répond l'autre secret : celui de l'éros. » (2017, p. 67).

Face au vide que Bill a lui-même engendré, Dantlo (1969) dira que plus rien ne compte (la famille, l'argent, la carrière, etc.). Inspiré par la perspective philosophique de Jankélévitch, il ajoutera que nous essayons toujours de nous masquer notre propre mort à travers la représentation de la mort d'autrui, sur le mode de la banalité impersonnelle, c'est-à-dire du « on » (« on » meurt d'épidémie, « on » meurt d'accident, etc.). Cette expérience de dessaisissement révèle donc la condition humaine par-delà un « on » inauthentique, en référence à l'anonymat des activités quotidiennes où l'homme peut fuir et oublier cette vérité angoissante. Dans l'angoisse face à la mort, « L'angoissé se sent étranger, dépaysé dans le monde habituel. Mais « être étranger au monde habituel » nous révèle aussi notre liberté, nos possibilités d'être nous-mêmes, de devenir ce qu'on est. » (Dantlo, 1969, cité par Huisman et Vergez, 1996, p. 310).

Le protagoniste vit donc un autre bouleversement dans cette scène-pivot, comme en témoigne la fermeture prolongée de ses paupières. En fermant les yeux, d'autres sens s'éveillent, et avec eux, l'imprécision, le doute, l'incertitude et la sensibilité. À ce moment-là, Bill perd la vue du jour, pour découvrir que « [...] l'homme a la liberté et le pouvoir d'astreindre l'autre à l'inertie, de le faire disparaître. C'est aussi ce qui l'en rend responsable. » (Dolar, 2013, p. 95), ou bien coupable. Ainsi gagne-t-il une vue de la nuit, ouvrant un horizon de transcendance. Cet horizon

[...] nous reconnecte à un enjeu plus essentiel que la comédie sociale : elle nous confronte à l'énigme de la naissance et de la mort. Si le travail diurne est trahison et oubli de la vanité des entreprises humaines, « la passion pour la nuit, elle, a un rapport amoureux et frémissant à la mort »²⁹¹. Confuse par nature, cette passion peut d'ailleurs nous encourager aux activités les plus diverses. « La profondeur de la nuit, ce n'est ni l'instinct,

²⁹¹ Le journaliste cite Karl Jaspers, dans *Philosophie* (1932).

ni le plaisir et le désir nouveau, ni l'ivresse, même s'ils peuvent en être des manifestations ; ce n'est pas non plus le besoin de se détruire soi-même par rébellion, ni celui de se refuser et de se fermer à autrui... » Mais alors, qu'est-ce ? Rien d'autre qu'une façon de prendre la mort au sérieux, de s'engager dans un face-à-face avec l'absolu. (Lacroix, 28 août 2012)

Pour Azuly, Bill fait brutalement face à « l'échec de son dispositif de vision » (2011, p. 316), corroborant l'interprétation de Th. A. Nelson²⁹², qui compare cette scène à celle de la salle de bain, où le bon docteur tenta de ramener Mandy à la conscience alors qu'elle avait les yeux fermés. Dans cette confrontation entre deux réalités opposées, Bill semble conscientiser la finitude humaine et sa propre fragilité, non pas en tant que professionnel de santé détaché, mais en tant que personne pouvant être elle-même impliquée dans la perte d'une autre personne significative (ou symboliquement, dans la mort de son couple). En d'autres termes, il franchit un *seuil*, où la « norme du jour » rencontre une autre puissance : « la passion pour la nuit ». Peut-on pour autant parler d'une conversion du regard à ce stade ?

Si la *conversion du regard* peut être rapprochée de ce que Bernd Jager appelle un « regard audacieux et intrépide qui confronte ou provoque ce qui, autrement, reste essentiellement invisible²⁹³ » (1987, p. 12), la scène du billard avec Ziegler n'induit aucun changement de perspective malgré sa détermination à connaître la vérité. En effet, si Bill persiste à vouloir démêler l'écheveau lié à l'organisation secrète de l'orgie en recherchant cette fois une vérité-cohérence, celle-ci reste emprisonnée dans une logique explicative. De plus, il n'obtient guère de réponse satisfaisante de la part de Ziegler, qui s'efforce de lui tendre un piège de rationalité afin d'étouffer sa curiosité (c'est bien Mandy qui est décédée après la soirée). Ce qu'il y a d'intéressant dans ce dialogue, c'est moins le subterfuge élaboré par ce puissant patriarche manipulateur, que sa manière de retourner habilement la réalité contingente contre Bill²⁹⁴, et

²⁹² Auteur d'un livre de référence appelé *Kubrick : Inside a Film Artist's Maze*, publié en 2000.

²⁹³ En référence à l'exposé de Nietzsche sur l'imagination, dans son livre *La naissance de la tragédie*, 1872.

²⁹⁴ La surdose accidentelle que Bill avait lui-même évoqué devant Mandy dans la salle de bain. Et Ziegler de lui dire que « Personne n'a été assassiné. Quelqu'un est mort. Ça arrive tout le temps. La vie continue. Comme toujours. Jusqu'à ce qu'elle s'arrête. [...] Mais ça tu le sais, non ? », dans Kubrick et Raphaël, 1999, p. 121. Cette réplique adresse le rapport distancié du médecin avec la mort, que Ziegler ironise. Un rapport qui contraste avec son attitude actuelle, puisque Mandy n'est plus seulement une prostituée dans un monde d'obstacles. Elle incarne une personne dans un monde de seuil, devenant par le fait même, l'ombre de son épouse.

de lui faire dire la chose suivante (pour la seconde fois dans le film) : « Victor, maybe I'm missing something here. »

Victor nous livre bel et bien un « simulacre d'explication » (Azulys, 2011, p. 313), mais qui suscite un deuxième niveau de lecture. Au fond, ce discours ne vise qu'à confronter Bill à son propre jeu de dupes, à ce qui lui échappe de sa vie conjugale et de lui-même, rappelant le caractère profondément tragique de l'existence et une exigence de lucidité. Peut-être plus important encore que la lucidité, ce qui manque à Bill pour pouvoir cheminer dans sa vie personnelle, c'est une capacité de pivoter entre la nuit et le jour. Or, il lui est impossible de substituer la vue du jour à celle de la nuit.

Si la démarche interprétative en psychothérapie se présente également comme une « [...] démarche commune d'élucidation, de corrélation et de mise en ordre », elle ne s'applique pas à une conjecture de faits, mais « à cerner les ressorts sous-jacents des particularités individuelles, appelés schèmes ou principes organisateurs de l'expérience. » (Gueydan, 2017, p. 3-4). La capacité de pivoter entre le jour et la nuit, pour un patient comme pour un-e psychoclinicien-e, demeure essentielle pour « [...] mettre au jour les procédures inventives sur lesquelles une personne a pris appui pour exister. » (Gueydan, 2017, p. 4). Pour Gueydan, qui s'appuie sur la pensée de Ricoeur (1965), « Ce n'est pas radiographier l'autre, voir au travers ou chercher à dégonfler l'illusion. » (2017, p. 4.). La conversion du regard présuppose une « restauration vivifiante » soutenue par une interprétation qui « révèle » et non qui « démasque » (au sens de dénoncer, de soupçonner). Elle repose donc sur une compréhension empathique, car : « C'est en étant confirmé dans son monde que la personne peut se l'approprier et risquer une nouvelle organisation de celui-ci. » (Gueydan, 2017, p. 4). On pénètre alors un monde diurne habité qui invite à y voir plus clair et à subjectiver l'expérience vécue sur le mode de la compréhension plutôt que de l'explication rationnelle, comme le fait Ziegler, qui entraîne Bill dans une logique solipsiste enfermante. Cette scène apparaît donc comme un contre-exemple de l'interprétation empathique.

8.2 Vérité subjective, lucidité et désenchantement

"[...] even with eyes closed, one can see lucidly with inner eyes wide open."

(Lehmann, 2004/2019, p. 234)

Comme nous l'avons vu, la blessure infligée par l'aveu d'Alice est telle que Bill perpétue le déni dans la fuite, jusqu'à ce que la mort lui impose une leçon d'irréparabilité et d'humilité qui oblige ce dernier à ouvrir en lui un *seuil*. Décontenancé par la narration sublimée de l'orgie d'Alice et défait par la version rationalisée de Ziegler, Bill rentre chez lui, penaud. Il erre dans l'appartement, le pas lourd, visiblement accablé par la mort de Mandy, et sûrement par le poids de sa culpabilité. Sur le plan esthétique, notons que la couleur bleue domine à présent l'intérieur de l'appartement. Selon Morel, « En déambulant dans l'appartement entièrement éteint, Bill se promène à la lisière entre le rêve et la veille. Il n'a pas ses repères habituels, il est plongé dans cet ailleurs dangereux qui ne cesse de paraître aux fenêtres des lieux qu'il arpente. » (2002, p. 116).

Bill pose alors un geste symbolique en éteignant le sapin de Noël, qui dit combien la fête est finie. Pour Morel (2002), ce geste atteste de son retour dans le réel après avoir tenté de rejoindre le « bout de l'arc-en-ciel ». La magie n'opère plus, la désillusion est complète, et l'ombre portée de ses actes irréflectis envahit sa conscience. Il est rivé à son ombre, pourrait-on dire.

Dans *La flamme d'une chandelle*, Bachelard demande joliment « Quel est le plus grand sujet du verbe *s'éteindre* ? ». Et lui-même de répondre « [...] Le verbe *s'éteindre* peut faire mourir n'importe quoi, un bruit aussi bien qu'un cœur, un amour aussi bien qu'une colère. » (1961, p. 25). En éteignant la guirlande lumineuse, il éteint avec elle sa colère, ses illusions protectrices et la vanité humaine. Dès lors, que lui reste-t-il ? Une apparition originale (une *Erscheinung*) : une obscurité rendue visible, et avec elle, tout ce que la lumière artificielle recouvrait. L'obscurité se fait non seulement présence, mais elle fait apparaître ce qu'il y a de plus vacillant sous les apparences. Bill semble franchement dépaycé, au point de devoir s'asseoir avant de rejoindre Alice dans leur chambre. Il parvient pour la première fois à se poser dans la nuit de son être, visiblement en proie au doute et à la fatigue, à la limite du dépouillement.

Dans *Le droit de rêver*, Bachelard écrivait que « Ne voir que ce qui est noir, ne parler qu'au silence, être une nuit dans la nuit, s'exercer à ne plus penser devant un monde qui ne pense pas, c'est pourtant la méditation cosmique de la nuit apaisée, apaisante. » (1970, p. 192). Mais il n'en est rien, puisque le poète lutte avec une conscience aigüe du sentiment de solitude. Pourtant, « Pour comprendre la nuit, nous dit Martine Laffont, l'homme doit devenir nuit. Il doit devenir différent pour connaître ce que l'œil et ses

autres sens ne peuvent plus distinguer car ils ont oublié ce qu'ils savaient si bien dans la lumière du jour. » (Pietrobon, 2005, p. 49)²⁹⁵. Il s'agit là d'un appel à convertir le regard dans la solitude de l'insomnie.

Dans cet instant de fragilité, Bill aperçoit le masque égaré sur l'oreiller du lit conjugal, tandis qu'Alice dort profondément. Bill se croit démasqué par son épouse et s'effondre en pleurant. Dans cette séquence, le visage de Bill, « [...] comme "image" à la fois destinée et dérobée au regard de l'autre » (Thiboutot, 2004b, p. 112) se présente authentiquement à nos yeux. Ainsi, comme l'écrit Henri Maldiney, fidèle à la pensée éthique de Lévinas, son être « [...] ne se manifeste pas comme *persona*, au sens latin de *masque*, mais comme au sens grec de *visage*. » (1991, p. 252).

Pour Caroline Martin, toute la quête labyrinthique de Bill reposerait sur la recherche (désespérée) d'un visage, de son visage, symbole de l'identité : « Les retours et les détours de Bill à l'intérieur de son aventure nocturne ne font que le mener plus avant dans une recherche de son identité. Pour y arriver, il franchit de nombreuses épreuves qui le rapprochent de ses désirs et de ses pulsions. » (2004, p. 114). De plus, elle remarque que les visages sont souvent recouverts : « Si les zones d'ombres visibles dans le cadre demeurent rares dans les films de Kubrick, par contre les visages se voilent fréquemment par des masques, du maquillage et des lunettes ; [...] » (2005, p. 117), sauf dans la séquence où Bill vient de se confesser à Alice (son visage est dépourvu de maquillage, ses yeux sont larmoyants et elle ne porte pas de lunettes). Ce voile désigne l'inappropriable. Si le masque ne laisse rien filtrer de l'identité de la personne, le voile, au contraire, laisse passer la lumière. Dans cette scène, Bill se dévoile pour la première fois.

Plus loin, Martin conclura :

Au terme de son parcours, Bill se retrouve en face de son masque qui semble dire que toute cette aventure dans l'espace extérieur de son foyer n'avait comme but que de le ramener chez lui. Les multiples visages féminins qu'il rencontre, qui par leur ressemblance se superposent et se confondent, le conduisent finalement à découvrir son propre visage. (2004, p. 115)

²⁹⁵ Xavier Piéto bon cite Martine Laffon et Tang Ke Yang, dans *La nuit. Du crépuscule à l'aube*, 1999, p. 75.

Ce qui revient à dire, encore une fois, que pour se trouver, l'homme a besoin de se perdre. Pour Morel, le masque représente la figure freudienne du double qui fait de Bill un autre. Dans cette séquence, il signifierait son absence et « l'énigme qu'il est devenu pour [son épouse] » (Morel, 2002, p. 54). Absence que l'on peut comprendre comme un absentéisme dans sa vie familiale, son escapade nocturne à l'extérieur du domicile, mais également comme une absence d'identité, un moi indifférencié. On peut donc y voir une confrontation inédite avec le vide de son existence et un soi rendu fragile et honteux d'être ainsi mis en échec. Au fond, Bill découvre qu'il n'est rien d'autre qu'une image.

Dans cet instant « à vif », comme dirait Paul Ricœur (1994, p. 60), le symptôme prend tout son sens, puisque « *symptoma* est un dérivé du grec *sumptiptein* qui veut dire *tomber ensemble*. Il y a là l'idée de coïncidence de signes, d'affaissement, de ce qui tombe ou nous tombe dessus sans crier gare. » (Polverel, 2001)²⁹⁶. Notons que l'on dit aussi « tomber en amour ». Ainsi, pour paraphraser Michel Henri, pâtir c'est aussi jouir. Dans la jouissance nous sommes portés à agir, alors que dans le pâtir, Ricœur (1994) dirait que nous nous replions sur nous-mêmes, impuissants dans un monde dépeuplé. Il parlera plus précisément d'une « crise de l'altérité » (1994, p. 60), puisque la souffrance est unique à chacun et sépare le sujet affecté du reste du monde, dans une absolue solitude. D'où l'importance accordée au récit de soi, qui mobilise la fonction symbolique dans l'imagination créatrice, et rompt avec l'absence accablante de l'autre dans l'insomnie.

En 1990, Bernd Jager a consacré un article des plus intéressants au thème de l'émancipation humaine à différentes étapes de la vie. Par exemple, après l'inscription du nouveau-né dans sa famille, elle se ferait dans la communauté plus élargie (il cite en exemple une tribu du Ghana qui tatoue les enfants à l'âge de huit ans pour marquer leur intégration dans la communauté). Cette étape correspondrait à la formation d'un rôle social autrement symbolisé par le port du masque (*persona*). L'émancipation ultime exigerait un affranchissement de ces liens primaires, aussi bien que de certaines entraves, d'une quelconque forme de dépendance ou de domination (à une personne, à des préjugés, etc.) Pour les personnes dont les rituels d'émancipation auraient été compromis, l'inscription dans le monde serait tenue en échec. Un échec qui

²⁹⁶ Voir l'essai d'Elsa Polverel, « *Le prolongement d'un symptôme* » : *Emma Santos au mot à mot*, 2001. <http://www.sens-public.org/spip.php?article809>

se manifesterait par le symptôme compris comme un « stigma ». Par exemple, lorsqu'un rôle (un masque) serait imposé à l'enfant, la construction identitaire se compliquerait. Dans cette perspective, cette scène peut aussi être interprétée comme un rite de passage qui consiste à laisser tomber le masque (un rôle imposé) afin de réintégrer la sphère familiale. Pour Jager (1990) le rôle du psychothérapeute vise justement à permettre au patient de réintégrer le monde après avoir fait une expérience d'émancipation « correctrice » fondée sur de saines interactions avec ce dernier. Sur ce point important, nous reprenons le passage où l'auteur élabore sa pensée :

Within this stance the mask is not worn, does not become part of an identity, does not function as a symbol, but becomes a disfigurement and limitation of discourse, imposed from without. Beyond this psychotic and neurotic possibilities, we must discern the accepted mark and mask in their symbolic function as opening a human world. What at first may present itself as a painful external imposition and as limit, comes to be lived as horizon and as genuine access to a mortal human life. This third attitude, in which we read the signs and wear the mask, we may designate as a path through life *per via di maschera*. Here we do not attempt to throw off our masks but rather seek to transform oppressive designations into expressive ones that illuminate our world and make human discourse possible. Here we do not dream of erasing all distinctions or boundaries, but rather endeavor to live boundary and limit in such away that something of the beyond becomes visible. (Jager, 1990, p. 178-179)

Dépouillé de ses illusions protectrices, Bill perd la vue du jour pour gagner celle de la nuit, et avec elle, une certaine clairvoyance. La lucidité a un coût, dit-on, car la vérité blesse, comme dans le mythe d'Œdipe, où ce dernier a dû perdre la vue pour retrouver la vision (nous y reviendrons). C'est pourquoi notre rapport à la vérité est si ambivalent. Nous troquons aisément un peu d'illusion ou de duplicité pour conserver un lien d'amour ou d'amitié. Traditionnellement associée au caractère tragique de l'existence et au désenchantement, se pose alors souvent la question de savoir s'il est préférable de vivre heureux et ignorant, ou lucide et malheureux ? Nous préférons reformuler cette question de la manière suivante, à l'égard de la capacité de rêver, comme moteur de transformation créatrice : comment réenchanter la vie malgré une connaissance douloureuse de la réalité ? Le rêve est-il compatible avec la lucidité ? Si le rapport entre bonheur et lucidité a longtemps tarauté les philosophes, dont Descartes²⁹⁷, il fait encore

²⁹⁷ Le philosophe écrivit la chose suivante, dans *Lettre à Elisabeth*, le 6 octobre 1645 : « Je me suis quelquefois proposé un doute : savoir s'il est mieux d'être gai et content, en imaginant les biens qu'on possède être plus grands et plus estimables qu'ils ne sont, et ignorant où ne s'arrêtant pas à considérer ceux qui manquent, que d'avoir plus de considération et de savoir, pour connaître la juste valeur des uns et des autres, et qu'on devienne plus triste. »

aujourd'hui l'objet de nombreux débats et discussions. Les professionnel·les du soin psychique n'y échappent pas, d'autant plus que la place accordée à la souffrance dans nos sociétés actuelles mérite d'être réinterrogée, comme on l'a vu au deuxième chapitre de cette étude. Cependant, si notre rôle consiste à favoriser la clairvoyance, l'*insight* et la prise de conscience, est-ce à dire que nous travaillons à rendre nos patients plus lucides ? Et à quel prix ?

Au troisième chapitre de cette étude, nous avons vu que le mot *lucidité* était étymologiquement associé à la lumière, elle-même reliée à l'intelligibilité, mais également au mal dans le christianisme. Le chroniqueur Octave Larmagnac-Matheron (7 juillet 2022) propose le lien suivant, entre deuil et lucidité, inspiré de la philosophie de Jacques Derrida :

De l'absurdité de l'existence, du désespoir, de l'insatisfaction des désirs, des douleurs du corps et même de ma propre mort, je peux certainement recouvrer une vision lucide. Deuil et lucidité, cependant, ne vont pas bien ensemble. Si la lucidité est une lumière (lux) elle suppose une distance, une juste distance qui, sans rien abandonner du tragique de l'existence, permette – résignation stoïque ou révolte acharnée – de n'en être pas terrassé, qui permette de comprendre, sans rire et sans pleurer. Et si la lumière elle-même éblouit l'œil jusqu'aux larmes ? La lucidité est projective : elle vaut pour ce qui se tient au-devant de nous, même sous la forme du possible. Mais il n'y a pas de distance dans le deuil. Ou plutôt, la conjonction d'une proximité et d'une distance infinies, car la communication est « cette fois sans retour et jusqu'au fond de l'ombre absolue » dépouillée de toutes ses possibilités, comme l'écrit Jacques Derrida, [...].

L'auteur évoque une « juste distance », un entre-deux, qui n'est pas sans rappeler l'état crépusculaire dont nous avons déjà fait mention. Une manière de tenir légèrement la nuit et le jour à distance, d'être en mouvement perpétuel entre les deux, comme dans la scène finale, où les protagonistes font face à leur destin conjugal (nous y reviendrons). L'éblouissement dont l'auteur parle est celui d'un rayon lumineux qui serait devenu trop intense et douloureux, au risque de la blessure oculaire. Faisceau lumineux plus resserré que la conscience, la lucidité est ainsi synonyme d'une vue blessée. Dans cette perspective, la prise de conscience implique probablement un horizon plus vaste, allant au-delà d'une vue purement

Le penseur en arrivera à la conclusion que la vertu et la connaissance étant de valeur supérieure aux « fausses imaginations », l'exercice de la vertu procurerait un contentement plus durable et plus profond que les plaisirs éphémères et superficiels.

objective ou blessée. Si la lucidité s'avère « projective » et douloureuse, comme le souligne Larmagnac-Matheron (7 juillet 2022), serait-elle comparable à une lumière froide pouvant neutraliser la capacité de rêver ?

Bachelard écrit à ce sujet que « Parfois des esprits très lucides s'enferment ainsi dans leur lucidité et nient les multiples lueurs formées dans des zones psychiques plus ténébreuses. » (1948/1982/2016, p. 18) ; comme si la lucidité pouvait éteindre les « valeurs oniriques » d'une expérience. Le poète pointe surtout l'univocité de la méthode philosophique qui ne s'appliquerait qu'à la connaissance du réel : « En adoptant une méthode, le philosophe rejette les autres. En s'instruisant sur un type d'expérience, le philosophe se rend inerte pour d'autres types d'expérience. » (1948/1982/2016, p. 18). Il semble critiquer l'« univers diurne inhabité » que nous avons décrit jusqu'à présent.

Il semble qu'être lucide suppose également un effet de vérité après-coup, une connaissance empirique liée à l'épreuve d'une réalité déçue. C'est pourquoi elle serait « projective », comme un passage obligé pour envisager un destin plus favorable, un lendemain meilleur, en dépit du passé et des blessures. En effet, « La lucidité c'est un consentement à ouvrir les yeux sur un point d'horreur et à pouvoir assumer un ineffaçable », nous dit la philosophe et psychanalyste française Clotilde Leguil (7 juillet 2022). Elle se définit donc en opposition à l'aveuglement, qui lui aussi est blessure, comme nous l'enseigne le mythe d'Œdipe. En effet, Œdipe se crève les yeux tant la douleur liée à la vérité de ses origines et de ses actes lui est insupportable. Ainsi choisit-il de sacrifier la vue du jour pour demeurer toute sa vie dans la noirceur, car le regard intérieur est « un regard qui n'a pas besoin d'yeux pour voir », nous dit Minkowski (1936/1996, p. 42).

Le mythe d'Œdipe a fait l'objet de nombreuses relectures et réinterprétations, notamment en psychanalyse freudienne et lacanienne avec le célèbre complexe d'Œdipe. Si ce dernier permet de comprendre l'ambivalence du désir de l'enfant envers un de ses parents, le mythe semble davantage mettre l'accent sur l'aveuglement après-coup, selon Clotilde Leguil (7 juillet 2022). Par conséquent, il s'agit surtout d'une confrontation avec le réel : « C'est la rencontre avec une lumière qui ne fait pas sa place à l'ombre, nous dit Lacan, et il faudra un franchissement supplémentaire pour accéder à une lucidité sur le traumatisme. » (Leguil, 7 juillet 2022). Or, Bachelard et Larmagnac-Matheron sous-entendent qu'il faudrait pouvoir conserver quelque chose d'une ombre dans notre rapport au monde, non pas au

sens où elle recouvrerait un aspect de la vérité traumatique, mais en constituerait une saine réserve, et donc un potentiel de récréation. Car si la vérité tient au réel, comme on l'a vu, on ne peut pas tout en dire. Et peut-être tient-elle aussi de la fiction quand elle ne se confond pas avec le réel, telle une rêverie pleinement lucide car assumée. Après tout, l'identité ne se forme-t-elle pas aussi dans l'autofiction, dans ces récits imaginaires que l'on élabore à propos de soi et que l'on tient au secret ? « Il faut vouloir l'illusion », disait Nietzsche (cité par Lévy-Soussan, 2005, p. 163), pour ne pas mourir de vérité ; « Illusion non pas au sens de tromperie, mais de création d'un monde dépassant sa réalité brute, à travers le sens qu'on lui donne. » (Lévy-Soussan, 2005, p. 163). L'autofiction ne relève donc pas du mensonge ni du déni dès lors que le discernement entre le rêve et la réalité est préservé. « Il faut donc vouloir la rêverie », dirait Bachelard.

Clothilde Leguil semble partager cette idée :

Il y a un moment de l'existence où le choix est forcé. Car celui qui n'ouvre pas les yeux sur son destin continue d'en être la proie. Comme vous, je ne crois pas que l'illusion puisse être une voie salvatrice, car nous sommes toujours rattrapés un jour ou l'autre par notre destin. À l'illusion comme modalité de la fuite, j'opposerais le rêve, qui, depuis l'inconscient, peut nous donner un accès privilégié au réel. (Leguil, juillet 2022)

Enfin, si la lucidité est une vision portée sur le réel, en consentant à l'horreur, elle devient aussi vérité subjective, une *conviction intime* qui ne peut être appréhendée que par le sujet lui-même (appartenant cette fois à la réalité psychique, contrairement à la réalité historique, contingente ou événementielle) (Bouyer et Mietkiewicz, 1998). S'efforcer d'être lucide, comme l'est Alice à propos de son désir, c'est donc accepter une certaine fragilité, une mise à nu, au risque de la blessure mais aussi de la guérison. Dans la solitude, c'est faire de soi une présence à soi, au plus près de la condition humaine, dans ce qu'il y a d'humain et de non-humain pour tous les êtres humains, comme le fait Bill en s'abandonnant à ses pulsions sexuelles, mais aussi à sa tristesse, qu'il vivra jusqu'au bout après s'être dévoilé. C'est faire de la nuit noire une nuit étoilée et habitable, car les étoiles veillent sur les hommes et les consolent (Foessel, 2017). C'est faire du vide une présence. Nous pensons que la psychothérapie vise le *souci de soi* en première instance, cette sorte de sollicitude éprouvée au contact de soi, avant d'être prise de conscience ou lucidité. Il est même une condition sine qua non à toute prise de conscience.

Contrairement à Alice, Bill ne se révèle pas par choix, mais par nécessité. Jusque-là, il n'a cessé de mentir et de se mentir. Qu'est-ce qui peut donc pousser un homme, né avec « une conscience pour aimer le bien, une raison pour connaître le bien, une liberté pour le choisir » (Rousseau, dans la *Profession de foi du vicaire savoyard*), à faire le mal ? C'est la question centrale que Kubrick nous adresse dans la plupart de ses films.

Pour rappel, Œdipe se crève les yeux car il ne peut supporter les conséquences douloureuses de son acte incestueux et du parricide qu'il a commis. Ainsi exécute-il la prophétie de Tirésias : « Tu perdras le jour ». Le psychanalyste René Roussillon soutient qu'en se crevant les yeux, Œdipe cherche non seulement à tuer la honte dans le regard de son père défunt, mais aussi à éviter de se voir lui-même, tout en conservant intacte sa mère en représentation :

En détruisant le lieu-source de la perception, lieu-source de la construction des images, Œdipe attaque et détruit l'image perceptive de Jocaste, il la tue une seconde fois et réalise l'oracle. Cependant Van Steeren, reprenant les traductions de cette séquence, fait apparaître le souhait d'Œdipe de conserver éternellement, par cet acte, la représentation interne de sa mère et ainsi la maintenir vivante. Ceci confirmerait, selon l'auteur, le sens incestueux de la punition d'Œdipe. Posséder la représentation de la mère serait posséder la mère, la partie pour le tout, la représentation pour l'objet... (2013, p. 61)

Œdipe continuerait ainsi de s'aveugler pour se punir d'être resté aveugle à la vérité de sa tragédie. Cette punition auto-infligée ressemble à un acte destiné à conjurer le sort, à briser la passivité et la soumission d'Œdipe contre toute forme de déterminisme (le récit imposé par l'Oracle quant à son destin). On peut également y voir un acte délibéré et auto-sacrificiel pour se libérer de son besoin narcissique de tout voir et de tout maîtriser. Après tout, perdre la vue, c'est aussi faire le deuil d'une partie de soi. Une perte primordiale, puisque « La première perte n'est pas la mère, c'est une partie de soi-même. Au commencement, le Soi. Un soi double, alliage temporaire où il est amalgamé à la mère. Puis survient, dans un deuxième temps, l'individuation, la séparation. » (Levy-Soussan, 2006, p. 31).

8.3 Voir clair en l'autre comme en soi : l'intimité lucide en partage

« Œdipe voit avec ses yeux, mais son entendement est aveugle ;
en perdant la vue, il reçoit la vision. »

Ricoeur (1969/2013, p. 169)

Si la philosophie nous apprend que le bonheur ne rime pas forcément avec « plaisir » ou « satisfaction », et encore moins avec « lucidité », il y a quelque chose de satisfaisant à y voir clair, à se connaître soi-même, comme le rappelle la devise socratique. Ce « y » locatif n'est pas à négliger, car il indique un lieu, une situation particulière à illuminer. Celui ou celle qui se sent responsable de la conduite de sa vie aura ainsi à cœur de clarifier son rapport au monde, toujours situé. D'ailleurs, le contentement lié à la clairvoyance est un éprouvé qui se vérifie en thérapie. Souvent, elle est même au cœur de la demande initiale : *comprendre ce qui m'arrive, y voir plus clair*. Cette clarté a quelque chose de bénéfique, à condition de se poser comme interrogation²⁹⁸, car « L'homme se comprend mieux lorsqu'il entend dans son propre récit la réponse à une question qui le dessaisit, qui le met en abîme : qu'est-ce que je deviens dans tout cela ? » (Quintin, 2014, p. 11). Le couple Harford s'interrogera à partir du moment où Bill fera éclater sa vérité au *grand jour* (la scène se déroule à l'orée du jour).

Comme nous le rappelle Clothilde Leguil : « Il est intéressant de noter qu'apocalypse veut dire « révélation ». La révélation signerait la fin d'un monde. » (7 juillet 2022). Ses aveux marquent donc la fin d'un monde à travers cette expérience d'insomnie²⁹⁹. Mais quel monde ? Un monde illusoire ? Au terme de cette nuit blanche, le réveil est difficile, comme la prise de conscience d'un point d'horreur le serait en thérapie. Mais, comme le dit si joliment le petit garçon à sa tante qui a peur dans l'obscurité, dans l'histoire freudienne : « il fait plus clair quand on parle » (cité par Roland Gori, 2006, p. 19). Cette

²⁹⁸ Plus qu'une *remise* en question de soi, il s'agit d'abord de se *mettre* en question, de s'interroger sur le sens de son existence et de ses comportements dans un esprit d'étonnement et de curiosité détachée. On imagine mal pouvoir faire de la thérapie avec quelqu'un qui ne s'interrogerait aucunement sur sa situation. Et pourtant, il arrive que la plainte domine un certain nombre de séances, sans qu'il y ait à proprement parler de questionnement subjectif qui émane du patient au départ. Dans certain cas, il est présent, mais demeure informulé ou informulable.

²⁹⁹ Pour Piétrobon, « [...] l'insomnie se veut apocalypse, c'est-à-dire au sens étymologique dévoilement, elle est aussi cette révélation où l'humain, à cause de sa finitude, est conduit à sa perte. L'oubli fondamental du sommeil, c'est la possibilité de recouvrer les limites essentielles de l'existence. » (2005, p. 197). Cette idée est partagée par J.-L. Lannoy, qui « [...] s'accorde avec Lévinas pour dire que si l'obscurité cache peut-être quelque chose qui nous est, de toute façon, tout à fait inaccessible, elle est en elle-même révélatrice. » (Dolar, 2013, p. 49).

insomnie nocturne concrétise donc une « deuxième nuit », subjectivante, car elle est parlée et se fait parlante. On voit clair dans l'obscurité souffrante et l'autre peut en témoigner, puisque nous sommes désormais deux à consentir à une blessure narcissique. Bill n'est plus seul dans le noir, il est comme l'enfant qui cherche du réconfort auprès de sa tante. Pourtant, « Ni la honte ni la culpabilité ne sont jamais effacées par une révélation. Au contraire, elles peuvent en être décuplées et déboucher sur une issue fatale. » (Lévy-Soussan, 2006, p. 127). Quoiqu'il en soit,

À l'âge adulte, nous dit Lévy-Soussan, l'échange de secrets entre amoureux, de choses inavouées car inavouables, a toujours cette fonction de partage d'une intimité, au-delà des corps et des jeux sexuels. Il permet de créer une nouvelle intimité psychique, plus grande, plus riche. Le Soi de chacun s'élargit en accueillant l'autre, sa différence, son altérité dans une intimité secrètement partagée. C'est là une condition essentielle pour mieux comprendre l'autre, partager ses angoisses profondes et tenter de les apaiser... dans le meilleur des cas. Car, pour un individu, partager ses secrets dans un cadre amoureux met parfois son intimité en péril en s'exposant au risque de la trahison. (2006, p. 35-36)

Cette « nouvelle intimité psychique, plus grande, plus riche », c'est ce que nous appelons une *intimité lucide*, car éclairée par une expérience partagée, une confession délibérée, où l'autre est tenu en respect dans sa vulnérabilité. Le risque de la blessure, ce spectre de la *séparation originelle* (ou l'horizon de la mort), est accepté, car la relation authentique est supposée en valoir la peine pour les deux parties. Deux regards ne voient donc pas la même chose, mais regardent ensemble dans la même direction. Et celui d'Alice n'en est pas un qui « totalise » l'expérience de Bill. À ce propos, Dufourmantelle dira la chose suivante : « Le secret est une étrange affaire. Ce qu'il retient du côté de la colère et de la destruction, peut devenir aussi un étai, une arcade, un soutien. À être partagé, il s'affaiblit et perd le rayonnement noir qui en fait sa magie. » (2017, p. 56).

En tant que spectateurs et spectatrices, nous ne sommes pas conviés aux aveux du mari, puisque Kubrick a choisi d'éclipser cette scène. Un détail pour les besoins techniques du film, me direz-vous, comme de respecter un certain format temporel ? Permettez-nous d'en douter, au vu de la liberté que le cinéaste pouvait s'octroyer vis-à-vis de la compagnie de production. On pourrait arguer l'inutilité d'un tel dialogue, puisque que durant toute son odyssée, nous avons participé aux secrets du héros, qui désormais ne font que sécréter cette réalité partagée. Néanmoins, le choix de l'ellipse semble cohérent avec la démarche

globale du cinéaste, qui tente, depuis le début, d'instaurer de puissants contrastes entre l'expérience de Bill et celle d'Alice. Rappelons-le, Bill est du côté de l'image, du visuel, des apparences, tandis qu'Alice est dans la parole, dans l'expression spontanée d'une vérité intime. Peut-être sommes-nous invités à imaginer quel pourrait être le récit d'un homme aussi théorique que rationnel ? Explicatif... et finalement peu intéressant ? Quoi qu'il en soit, préserver une certaine intimité veut aussi dire s'abstenir de tout livrer. À ce propos, Azulys avance que « [...] ce qui ne peut être montré est ce moment où l'intimité est enfin retrouvée, une intimité qui est le seul privilège du récit. » (2011, p. 321), et du couple. Ainsi, l'accent est mis sur l'opacité et la réserve, nous rappelant que la vie d'un couple repose aussi sur des secrets partagés dans la sphère privée. L'important est de découvrir ce que le couple fera de cette vérité partagée : comment vont-ils prendre en charge leur expérience mutuelle, se projeter dans leur avenir conjugal ? Comment vont-ils continuer à vivre (ou à rêver) ensemble ? Parviendront-ils à dépasser (ou sublimer) ce moment douloureux ?

Dans *Différence et subjectivité* (1982) et *L'espace logique de l'interlocution* (1985), le philosophe français Francis Jacques a montré que la subjectivité devait être pensée à partir de la communication interpersonnelle pour que la personne puisse se révéler. Dans la rencontre dialogique avec l'autre, une part de vérité serait rencontrée. Il dira que « La parole dialoguée n'a qu'un seul maître, l'interlocution, qui est le transcendantal renvoyant à une relationalité fondatrice de la parole. »³⁰⁰ Idée qui résonne en force avec la pensée de Gadamer (c'est le dialogue qui nous mène et non un « je » qui s'exprime et décide de son cours). La scène finale où Bill et Alice déambulent dans le magasin de jouets est à l'image de cette idée principielle. D'une certaine manière, nous pourrions dire qu'ils s'abandonnent, bon gré mal gré, à la nuit de leur être pour partager un moment d'intimité lucide sans destination précise.

Notons toutefois que si le couple se déplace côte-à-côte, la passivité de Bill saute aux yeux. Tel un enfant égaré dans l'obscurité, il cherche le regard d'Alice face à l'absence de direction de leur relation conjugale. Il nous vient immédiatement à l'esprit le tableau de Georges de La Tour, que nous avons cité au troisième chapitre (*Job raillé par sa femme*), sur l'origine de la souffrance, la confiance mutuelle et la fidélité à l'autre dans le mariage. Dans ce portrait intimiste, la grandeur de l'épouse contraste avec la posture courbée de

³⁰⁰ Dans une présentation vidéo du philosophe avec l'académie Catholique de France, consultée le 7 décembre 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=QCyFiPPbjKw>

son mari, faisant écho à une relation de pouvoir, mais aussi à une relation de soin, qui n'est pas sans rappeler la nécessaire dissymétrie des rôles entre patient·e et thérapeute.

Dans la scène finale, le choix du décor est significatif. Il laisse à penser que Bill rejoue une scène infantile où son émancipation a sans doute été entravée ou interrompue. Dans cet univers de jeux (et disons-le, de consommation effrénée durant les fêtes de Noël), l'innocence rencontre la puissance du jeu, notamment à travers le personnage d'Helena, qui explore les jouets autour d'elle. Elle arrêtera son choix sur une poupée conçue à l'effigie de la Fée Dragée, un personnage de l'œuvre de *Casse-Noisette*, écrit par E.T.A. Hoffmann (référence déjà mentionnée par la fillette au début du film)³⁰¹. Rappelons que la morale populaire de cette histoire est que « l'habit ne fait pas le moine », comme un appel à nous méfier des apparences tout en cultivant la magie du merveilleux.

Dans ce dialogue, nous sommes invités par le cinéaste à nous laisser glisser sous les apparences du spectacle et oublier le décor. L'échange posé et calme entre les protagonistes nous conduit à vivre un évènement de compréhension mutuelle, voire une fusion des horizons, dans un secret échangé. Et Anne Dufourmantelle d'avoir cette belle parole à cet égard :

La grâce est dans l'événement. Ni spirituelle, ni psychique ou charnelle, elle surgit à un moment de l'espace et du temps, dans une rencontre, toujours – avec un paysage, un animal, un horizon, une peau, un regard, au moment où l'on consent à ne plus savoir, à ne plus maîtriser. C'est le « oui » de l'enfant qui joue, écrit Nietzsche, la dernière des trois métamorphoses, le oui héraclitéen au devenir. Quelquefois rien n'arrive et c'est encore une grâce, ou bien l'événement se retourne, les gestes, les mots, le réel lui-même s'infléchissent dans une autre direction, et pourtant tout est calme. Ce calme au centre de l'intensité la plus vive, c'est cela le secret. Son mystère. (2017, p. 206)

³⁰¹ Caroline Martin souligne ce détail dans la perspective de l'inquiétante étrangeté : « Ce conte relate les péripéties d'un personnage de bois, le casse-noisette, qui devient animé, tout comme le personnage d'Olympia dans *L'homme au sable* d'Hoffmann. En plus de faire référence à la croyance animiste infantile, ce conte est mentionné dans le texte de Freud. En y faisant volontairement allusion - ce détail n'est pas présent dans la nouvelle de Schnitzler - Kubrick renvoie subtilement au texte sur l'inquiétante étrangeté. », 2004, p. 53-54.

Jean Grondin s'attardera sur l'idée de la fusion, avec une certaine liberté associative, que nous souhaitons reprendre ici, pour son lien original avec la lumière :

[...] on peut souligner que l'idée de fusion présuppose aussi une certaine chaleur et une certaine lumière. On peut ainsi dire qu'il y a « fusion » lorsqu'il y a un brasier, lorsqu'une lumière s'allume. En métallurgie, il n'y a pas de fusion sans étincelles, sans flammèches. Sans doute est-ce aussi vrai de la compréhension, depuis toujours associée à l'idée de lumière. Lorsque l'on comprend, une lumière s'allume, même si ce n'est que pour un instant. C'est ainsi, pourrait-on dire, que dans le feu de la compréhension, celui qui comprend en vient à se « fusionner » avec ce qu'il comprend. La lumière peut être si vive parfois qu'elle en vient à nous aveugler. L'électricien qui « fusionne » deux métaux doit d'ailleurs porter un casque pour se protéger. La fusion ne va jamais sans risques. L'idée de fusion suggère donc l'idée d'un feu incandescent, d'une métamorphose et d'une lumière, même si Gadamer ne me paraît pas vraiment insister sur ces aspects, à tout le moins lorsqu'il parle de la « fusion d'horizons ». (Grondin, 2005, p. 405)³⁰²

Si une fusion semble les rapprocher, on peut néanmoins se demander quelle conséquence elle aura sur leur horizon commun. Ainsi peut-on se demander si la leçon à tirer de ce conte kubrickien ne serait pas de « gagner de l'horizon » plutôt que de viser une complète *conversion du regard* ?

Comme le remarque à juste titre Grondin :

C'est un usage du terme d'horizon auquel Gadamer s'est montré singulièrement attentif quand il a souligné que la formation et l'éducation permettaient, comme on peut le dire en allemand, de « gagner de l'horizon » : « Le concept d'horizon est ici à retenir parce qu'il exprime l'ampleur supérieure de vision que doit posséder celui qui comprend. Acquérir un horizon (*Horizont gewinnen*) signifie toujours apprendre à voir au-delà de ce qui est près, trop près, non pour en détourner le regard, mais pour mieux le voir, dans un ensemble plus vaste et des proportions plus justes. »³⁰³ Cette très belle idée évoque avec justesse l'idée, à retenir pour la suite, d'un dépassement de notre point de vue (ou de notre « horizon ») trop subjectif. (2005, p. 404)

³⁰² Il nous renvoie par ailleurs à une note en bas de page où il évoque la fusion amoureuse, qui entraîne souvent une disparition ou un oubli de soi qui préfigure une sorte de métamorphose.

³⁰³ L'auteur cite Gadamer, dans *Vérité et méthode*, Seuil, 1996, p. 327, et *Wahrheit und Methode*, dans ses *Gesammelte Werke*, tome I, Tübingen, Mohr Siebeck, 1986, p. 310.

Alors, les personnages gagnent-ils de l'horizon dans la scène finale ? Alice assurément. Mais il est à en douter du côté de Bill qui, pris de remords et de doutes, s'en remet à Alice en lui demandant : « What do you think we should do ? » (« Que crois-tu qu'on devrait faire ? »). Alice, elle-même en proie au doute, lui répond :

ALICE

What do I think we should do ? What do I think ? I don't know. I mean, maybe... Maybe I think... we should be grateful. Grateful... that we've managed to survive through all of our... adventures... whether they were real... or only a dream. (« Ce qu'on devrait faire ? Ce que je crois ? Je ne sais pas. Peut-être que... Je crois que nous devrions peut-être être reconnaissants... Reconnaisants d'avoir réussi à survivre à toutes nos aventures... Qu'elles aient été réelles ou imaginaires. », Kubrick et Raphael, 1999, p. 223-224)

BILL

Are you sure of that ? (« Tu en es sûre ? », *ibid.*, p. 224)

ALICE

Am I sure ? Only as sure as I am... that the reality of one night... let alone that of a whole lifetime... can ever be the whole truth. (« Si j'en suis sûre ? Autant que je puisse être sûre que la réalité d'une simple nuit, sans parler de celle de toute une vie... soit vraiment la vérité. », *ibid.*, p.224)

BILL

And no dream is ever... just a dream. (« Et qu'un rêve n'est jamais qu'un rêve. », *ibid.*, p. 224)

ALICE

The important thing is... we are awake now... and hopefully... for a long time to come. (« L'important que nous soyons réveillés maintenant, et espérons-le pour très longtemps. », *ibid.*, p. 224)

BILL

Forever. (« Pour toujours. », *ibid.*, p. 224)

ALICE

Forever ? (« Pour toujours ? », *ibid.*, p. 225)

BILL

Forever. (« Toujours. », *ibid.*, p. 225)

ALICE

Let's not use that word. You know ? It frightens me. But I do love you... and you know... there is something very important that we need to do as soon as possible. (« N'utilisons pas ce mot. Il me fait peur. Mais je t'aime, et sais-tu que nous avons quelque chose de très important à faire le plus vite possible ? », *ibid.*, p. 225)

BILL

What's that ? (« Quoi ? », *ibid.*, p. 225)

ALICE

Fuck. (« Baiser. », *ibid.*, p. 225)

Un retournement de situation bien différent de la conclusion de Schnitzler, puisque dans la scène finale du roman, le couple, allongé sur le lit conjugal par une belle matinée ensoleillée, accueille leur fille à bras ouverts. La fin du roman viennois semble donc plus optimiste que celle de Kubrick, qui elle, se révèle plutôt en demi-teinte. La lumière ne triomphe pas sur l'obscurité, tout comme l'opposition binaire entre le rêve et la réalité sera dépassée pour être finalement dialectisée.

Plusieurs interprétations sont évidemment possibles (et souhaitables) au sujet de la réponse finale d'Alice, plutôt déroutante, avouons-le. Sur le plan formel, il nous semble important de souligner qu'Alice détient non seulement le mot de la fin, mais également l'image de la fin. En effet, et comme le souligne à juste titre Lehmann (2004/2019), si Alice apparaît nue et de dos en ouverture du film (sous la forme d'un *imago*, rappelons-le), dans cette scène de clôture, c'est son visage qui apparaît en gros plan. Il ajoutera que cette scène marque également l'ultime rencontre entre la mort (de leur relation ?) et le désir (de la faire renaître autrement ?) (Lehmann, 2004/2019, p. 234).

Or, c'est bien d'une mort et d'une renaissance qu'il s'agit ici, soutient Azulys : mort de l'idéalisation d'une femme au sein d'un système de valeurs nihiliste (le système patriarcal de

valeurs des derniers hommes), renaissance de cette femme au sein d'une relation débarrassée de ses scories (infidélité et culpabilité) et revivifiée par le pathos tragique d'une crise conjugale déclenchée par l'irruption du dionysiaque (fantasme d'Alice et récit du rêve d'Alice) dans le quotidien du couple. (2011, p. 322)

Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent considèrent la dernière réplique d'Alice comme une issue « brillante », mais aussi désespérée que désespérante, ajoutant que « Pour Alice et Bill, le retour à la réalité n'est qu'un repli sur la trivialité et la société de consommation : *Fuckyourdreams !* » (1991, p. 19).

Quant à Caroline Martin, qui inclut l'expérience du spectateur et de la spectatrice dans son analyse, elle évoque la double rupture induite par le changement de discours et le coup de zoom :

Si le coup de zoom crée une rupture dans le rythme visuel et éveille le regard sur la nature fausse et spectatorielle de ce qu'il voit, le mot *fuck* produit la même rupture dans le rythme du langage et éveille l'ouïe sur la « mise en scène » du discours. De plus, la simple prononciation de ce mot vulgaire, ce brusque passage d'un registre à un autre, donne l'impression que quelque chose de caché tente de faire surface. L'apparition soudaine de ce mot vulgaire dans le langage correct d'Alice laisse entrevoir une autre facette de sa personnalité ; ceci expose que son attitude dans la société relève d'un jeu de rôle, comme lorsqu'elle vante aux Ziegler leur bal annuel, alors qu'elle déteste y assister. De plus, comme ce mot revient à quelques reprises dans le discours d'Alice, il donne le sentiment que des désirs refoulés tentent de faire surface. Hypothèse très tôt confirmée par les aveux du fantasme et du rêve. (2004, p. 92)

Et « Finalement, cette phrase de Bill "And no dream is ever just a dream" témoigne de son savoir sur la réalité pulsionnelle des rêves et sur le fait que l'aventure fantasmagorique de sa femme est en fin de compte aussi vraie que la sienne. » (Martin, 2004, p. 93).

Enfin, en réponse au « Forever » de Bill, elle conclura ceci :

En prononçant le mot *fuck*, Alice ne fait pas seulement ramener son mari sur terre, elle brise encore une fois le registre du discours pour le spectateur. Cette réconciliation constitue certainement la fin la plus positive de l'œuvre de Kubrick ou, à tout le moins, celle qui laisse entrevoir un espoir. Que ce soit dans *Lolita*, dans *The Shining* ou dans *Barry Lyndon*, la fin

expose clairement qu'il n'y a pas de réconciliation possible au cœur du couple qui s'est déchiré au fil des événements. Dans *Eyes Wide Shut*, cet espoir réside dans l'acceptation de ses pulsions. Considérant que le sexe est la principale pulsion de l'être humain, dont la nature est par ailleurs très changeante, la fidélité peut être vue comme une utopie. Ce simple mot *fuck* résume à lui seul cet état de chose. Isolé et surgissant par surprise, il clôt le film en faisant l'effet d'une sonnerie de réveil qui tire brusquement le dormeur d'un long rêve. La reprise de la valse du début du film ainsi que le générique blanc sur fond noir suivent immédiatement ce mot, mettant fin au rêve éveillé que représente le film. La lumière s'allume dans la salle et le spectateur porte en lui le film à la manière d'un rêve ; il a oublié certaines parties, d'autres lui ont paru énigmatiques et peut-être cherchera-t-il à les analyser pour tenter de les comprendre. (Martin, 2004, p. 94)

Dans la perspective d'une psychologie existentielle du nocturne, si Alice parvient une fois de plus à demeurer dans la zone psychique du clair-obscur, où l'incertitude semble bien tolérée, il en va tout autrement de Bill, qui n'hésite pas à se réfugier derrière l'illusion d'un éternel éveil (« Toujours. ») Nous en arrivons donc à la conclusion que Bill n'arrive que très difficilement à entrer en rapport avec la nuit de son être. On pourrait même dire qu'il fuit la nuit en invoquant plus de lumière, là où Alice affirme son devenir dans une ouverture crépusculaire. Elle tolère l'obscurité au même titre que la lumière. Et en ce sens, Alice incarne une posture de coappartenance entre la nuit et le jour. Elle entre en rapport avec la nuit de son être par la rêverie et le fantasme, là où Bill entre dans un rapport dualiste et conflictuel avec sa nuit existentielle. Le fantasme devient une porte d'entrée vers le monde nocturne, tandis que la clairvoyance indique le chemin du retour vers le monde diurne.

Dans cet échange verbal, il est à noter que les époux sont positionnés l'un en face de l'autre, se regardant *vraiment* dans les yeux. Ils *s'envisagent* mutuellement. D'une certaine façon, la force d'ennuement d'Alice transforme « la logique désirante du protagoniste principal » (Azulys, 2011, p. 311) en ouvrant en lui comme en elle des yeux infinis. Bill semble chercher dans le regard d'Alice une nuit étoilée pour se consoler. Et elle, par sa capacité de compassion et d'empathie, l'y conduit. C'est un moment particulièrement touchant du film.

Enfin, « Au terme de ce parcours, le regard du héros et celui du spectateur cessent de chercher à démasquer les apparences, quête de savoir, pour enfin l'ouvrir sur ce qui saute aux yeux, soit que l'expérience de l'illusion, que l'apparence des choses fonde la connaissance du monde. » (Martin, 2004, p. 117).

Cela dit, le chemin de la réconciliation, bien que souhaité par les deux parties, sera probablement long et passablement éprouvant pour chacun d'entre eux. Bill et Alice semblent évoluer dans un monde très différent. Lui demeure dans l'incapacité de fantasmer le réel (sous l'égide de la polarité diurne) et elle, dans l'incapacité de réaliser ses rêves, de les faire passer dans la lumière (sous l'égide de la polarité nocturne). Quoiqu'il en soit, Alice exprime à Bill son amour (autant que son amour de la vérité) malgré les événements survenus. La promesse d'un lendemain (d'un renouveau) est donc tenue pour un temps. Après tout, « La lucidité sur soi n'est pas une promesse de bonheur mais une rencontre du désir. Il s'agit d'infléchir son destin en s'y ancrant avec lucidité, d'en faire dévier le cours. » (Leguil, 7 juillet 2022).

Quant à la signification de la réplique ultime d'Alice, nous rejoignons l'interprétation de plusieurs auteurs et autrices. À commencer par Bernd Jager, qui écrit la chose suivante, dans la perspective d'un seuil : « Sexual intercourse, understood not as biological function but as an aspect of family life, binds together the fate of two people and opens up a common future that includes both life and death. » (1990, p. 167). Cette idée semble rejoindre celle d'Alain Badiou, tirée de son *Éloge de l'amour* (Flammarion, 2009, p. 38) : « La cérémonie des corps est le gage matériel de la parole, elle est ce par quoi passe l'idée qu'une réinvention de la vie sera tenue, et d'abord au ras des corps. » (cité par Chloé Salvan, dans Foessel 2011, p. 376). L'étreinte sexuelle est donc à envisager comme une autre rencontre, voire comme l'épreuve ultime de la vérité³⁰⁴ entre deux êtres à travers l'abandon de soi à l'autre. Car :

Loin d'être un produit dérivé du désir, l'amour est ce qui le rend proprement miraculeux, parce que sans cesse retrempé dans sa satisfaction, tant il est vrai que « l'amour se rapporte à la totalité de l'être de l'autre, et [que] l'abandon du corps est le symbole matériel de cette totalité. » On ne « fait » pas l'amour par hasard, pas du tout. (Chloé Salvan cite Badiou, 2009, p. 38, dans Foessel 2011, p. 376)

Nous serions même tentés de dire que l'être ne peut qu'habiter le regard aimant et désirant d'un autre. Telle serait la condition de l'abandon de soi dans la confiance retrouvée du lendemain. Car le lendemain

³⁰⁴ « Et parce que "le corps ne ment pas" », nous rappelle Dufourmantelle (2017, p. 202).

présuppose toujours un autre à rencontrer, une ombre à révéler, une nuit à désirer. Et « La relation amoureuse est par excellence le lieu de l'intime où le sujet amoureux s'abandonne, se dessaisit de lui-même, pour renaître dans le désir et l'amour d'un autre, au risque de s'égarer. Blessure intime, blessure de la trahison amoureuse. » (S. N.-L., dans Foessel, 2011, p. 371).

Pour terminer, Azulys soutient une idée originale quant à la perception de l'ordinaire, à savoir que :

L'ordinaire, c'est une inquiétante étrangeté qui se fait jour dans les plus profonds replis de l'intime et que l'on se doit d'accepter comme un « *fact of life* » (fait de la vie), comme une indéchiffrable évidence. « *Fuck* » : il faut opérer un retour à l'ordinaire pour vaincre le nihilisme passif. Il n'y a peut-être pas besoin d'être un surhomme pour devenir un affirmateur du vouloir vivre, semble nous dire Kubrick, il suffit peut-être d'accepter d'être simplement humain. (2011, p. 322)

Une leçon d'humilité qui nous aiderait à cultiver dans l'ordinaire ce qu'il y a de plus précieux et de plus vital ; comme une manière de réenchanter la vie quotidienne, de jour comme de nuit :

C'est d'ailleurs ce que suggère cette figure récurrente des contes et des mythologies : à mesure que le héros chemine vers l'objet mythique, secret, inaccessible (la recherche de l'absolu), il se transforme à travers les épreuves qu'il doit affronter pour y accéder. Dans certains récits, l'objet convoité se révèle finalement dérisoire : le gain n'est pas là où l'imaginait le héros. Le fruit de sa quête n'est pas dans l'objet mais dans le chemin qui l'a conduit jusqu'à lui. Ce n'est pas l'objet qui a enrichi le sujet mais la transformation, l'agrandissement de son Soi par l'expérience de la quête. (Lévy-Soussan, 2006, p. 32)

Enfin, n'est-ce pas finalement la condition de toute psychothérapie que d'être capable de mettre entre parenthèses le monde diurne, afin d'entrer en lien avec ce qui constitue un aspect essentiel et fondamental de notre humanité : l'obscurité psychique de la nuit. Si la thérapie ne vise pas le bonheur, ni la lucidité, elle en appelle à tout le moins à une responsabilité assumée de son existence par le détour de la nuit (l'autre), et l'expérience de la quête elle-même (non pas d'une connaissance, mais d'une vérité subjective blessée). « Nous sommes constitués par l'altérité. Notre corps vient d'un autre corps, notre psyché s'est constituée à partir d'une autre psyché, nous sommes nés d'une séparation », comme nous le rappelle Dufourmantelle (2017, p. 65-66). Car la nuit est altération subjectivante quand

elle n'est pas expérience d'anonymat, comme dans l'orgie. Perdre la vue du jour, c'est mourir au fantasme et aux représentations de l'éternité et de la toute-puissance. Au péril de la chute, ou au sortir d'un labyrinthe psychique, le sujet apprend à transformer les obstacles en seuils. Il accepte de se laisser altérer par la nuit, pour voir l'autre tel qu'il apparaît (et non tel qu'il voudrait qu'il soit), loin d'un élan de totalisation diurne, comme c'est le cas de Bill. Celui-ci perd donc une image idéalisée d'Alice pour rencontrer sa nuit, et avec elle, une image authentique d'Alice. Bill apprend à se libérer d'une illusion de *connaissance* au profit d'une *symbolisation de l'expérience des limites*. Une telle trajectoire relève d'une forme de deuil comme gage de clairvoyance, de pivotement et d'acceptation de l'ombre en tant que révélation d'une absence à symboliser, et avec elle, le désir et la capacité d'aimer. « Et la nuit qui ouvre sur de l'absence devient une nuit qui protège la différence et invite la parole. » (Dolar, 2013, p. 80).

CONCLUSION

« Nous, les thérapeutes, sommes transformés par la transformation de l'autre. »

(Gueydan, 2017, p. 6)

Si « le cinéma, d'abord, c'est la nuit », comme le proclame le critique de cinéma Michel Mesnil (cité par Milner, 2005, p. 406)³⁰⁵, nous nous sommes laissée gagner par la nuit du film *EWS* pour en ressortir changée, le regard converti à une autre manière d'envisager la psyché et la psychothérapie. À tout le moins avons-nous « gagné de l'horizon », élargi nos perspectives au sujet de la complexité d'une relation intersubjective marquée par le sceau du secret, qui toujours, se fait le gardien d'une vérité inavouable, et en ce sens, nous garde à l'abri des regards perçants.

Ainsi travaillons-nous à entretenir notre passion pour les secrets d'autrui, qui jamais, ne se livrent à la pleine lumière de notre regard. La révélation d'un secret exige de consentir d'abord à cette obscurité inhérente à l'être nocturne, à une réserve qui tient la nuit de l'autre en respect. Elle appelle une curiosité bien-veillante, contrairement à la volonté de Bill de posséder ce qui, en soi, ne se laisse pas facilement approcher. Cette nuit de l'autre, comme celle qui nous habite profondément, jusque dans les moindres cellules de notre corps, est plus que l'inconscient de la psychanalyse. C'est une vision différente de l'inconscient traditionnel, inspirée de la philosophie du nocturne et de la littérature romantique. Pussions-nous avoir pu montrer, comme le souligne Nadine Gueydan, que « l'inconscient n'est plus le lot d'un seul ; ensuite, [qu'] il change sensiblement de nature », car « [...] l'inconscient est partout. » (2017, p. 8). Le symbole nous appelle, nous attend, et « [...] se donne en "donnant à penser" » (Gueydan cite Ricoeur, 2017, p. 8)³⁰⁶. Et ce film nous a donné à réfléchir. Nous avons emprunté différents chemins de connaissances avec le concours de nos « maîtres à penser », comme Gadamer, Hentsch, Ricoeur, Jager, De Visscher, Durand, et bien d'autres.

³⁰⁵ La source originale de cette citation n'est pas précisée par l'auteur.

³⁰⁶ *De l'interprétation : essai sur Freud*. Seuil (coll. Points). La page n'est pas précisée dans cette version sous presse en français.

Cette nuit de l'être, primordiale et féconde, irradie l'imaginaire pour le meilleur comme pour le pire. Ainsi peut-on explorer les valeurs imaginaires de la lumière, préfigurant un état ascensionnel, dynamique et vitalisant, et les valeurs imaginaires de l'obscurité (les idées noires, par exemple), préfigurant la chute, la descente, le repli. Quand l'être nocturne rencontre l'être luminal, c'est le *psychisme du clair-obscur* qui s'agrandit, et avec lui, toute une déclinaison de variations descriptives. Il y aurait tout lieu de poursuivre cette déclinaison sémantique appuyée par différentes situations cliniques ou d'autres exemples cinématographiques. Nous nous sommes contentés d'en montrer le chemin.

Nous avons choisi de privilégier l'aspect nocturne de l'être, pour son caractère primordial et originaire³⁰⁷. Il en va ainsi de l'herméneutique elle-même, et par extension, de tout travail de compréhension et d'interprétation, qui présuppose la nuit, l'obscurité, l'expérience de l'impénétrable « noyau de nuit » (David, 2007, p. 10). C'est pourquoi avons-nous choisi d'emprunter un langage métaphorique qui tienne compte d'un certain degré d'obscurité ou de coloration pour traduire le hors-champ du visible de l'être. Toutefois, il y aurait une étude plus étoffée à consacrer au versant diurne et luminal de l'être.

Cet *excès du voir sur le vu* caractérise le cinéma de Stanley Kubrick de part en part, et en particulier son dernier opus, comme nous avons pu le voir tout au long de cette étude. Son esthétique a ceci de paradoxal et de particulier que l'obscur se manifeste à travers les couleurs et la clarté des images, nous rappelant combien nous sommes bercés d'illusions et que la vie, finalement, s'apparente à un songe ou à un théâtre.

Dans *EWS*, c'est une nuit plurielle, bivalente, artificielle et mutative que nous avons parcourue. Elle expose la quête identitaire du héros en trois temps comme autant d'étapes-clés qui contribuent à franchir une nouvelle limite, invitant le héros comme le spectateur, à dessiller.

Cette quête identitaire est symbolisée par la figure du visage. Un visage souvent recouvert ou voilé, masquant le personnel au profit de l'impersonnel, car dans l'orgie costumée, il n'y a pas de mouvement possible vers l'altérité. Par un subtil procédé d'inversion, la nudité recouvre ce qu'il y a de véritablement

³⁰⁷ On vient au monde dans la lumière, comme la naissance nous fait passer du ventre maternel obscur à l'éclairage de la chambre de naissance.

intime. Cette nuit pulsionnelle met donc en abîme la dimension personnelle des rapports humains. Déréalissante et dionysiaque, elle est précédée par une *première nuit* préparative du jour, annonçant un règne de faux-semblants ; et une deuxième nuit révélatrice, apollinienne et poétisante. Le voyage à travers la pulsion scopique de Bill dans la maison Somerton nous met donc en présence d'une *autre nuit*, sur-éclairée, fuyante et désobjectivante. Elle devient énigme à résoudre en tenant le personnage en éveil, comme dans l'expérience de l'insomnie.

Si le rôle du thérapeute consiste à éclairer la nuit de l'autre, cette lumière doit demeurer vacillante, vivante et bienfaisante pour quiconque accepte de s'abandonner momentanément à la nuit labyrinthique de son être. Cette capacité d'abandon permet de sortir de l'insomnie. Tâche plutôt ardue tant la noirceur fait peur dans un monde qui repose encore fortement sur un impératif de transparence, de possessivité, de rendement et de contrôle. Ainsi avons-nous pu voir que le personnage de Bill incarnait cette posture conflictuelle entre le jour et la nuit, où la vision du jour domine allègrement celle de la nuit. À vouloir percer définitivement le mystère de l'autre, il manque à le rencontrer.

Comme nous l'avons mentionné dans les premiers chapitres de cette thèse, ce combat, issu de la tradition dualiste platonicienne et cartésienne, a longtemps dominé les siècles passés, jusqu'à ce que philosophes et poètes romantiques s'emparent du motif de la nuit pour en faire un véritable terrain de jeu littéraire, le royaume du mystérieux, imprenable et source de révélations multiples (mystiques, personnelles, amoureuses, artistiques, etc.). La nuit devient la figure de l'intériorité par excellence, mais aussi de la méditation spirituelle et de l'effroi devant la réalité de la mort. Contre le rationalisme excessif des Lumières, un véritable « désir d'ombre » (Goulemot, s. d.) se fait sentir au XIX^e siècle en Europe, renchérit par la curiosité des peintres baroques pour la vie intime et quotidienne de l'homme. Le développement des connaissances littéraires, philosophiques et scientifiques, a entraîné l'intérêt que nous connaissons aujourd'hui pour notre part d'ombre. La notion d'inconscient a donc émergé bien avant les théorisations de Freud. Nous avons souhaité revaloriser cet héritage culturel pour montrer qu'il existe une autre histoire de la psychologie que celle des laboratoires expérimentaux.

Si la psychanalyse a permis d'explorer les zones obscures de la psyché en accordant une valeur substantielle à la parole, nous faisant passer du voir à l'ouïr, elle aura surtout permis à l'homme de sortir

de l'illusion de connaissance, de la jouissance du voir et d'une maîtrise absolue de soi. Entrer en analyse consiste donc à perdre la vue du jour pour commencer à voir une vérité, qui toujours demeure une vérité blessée et cachée. Cette vérité de l'être est propre à l'obscurité. Elle exige une certaine lucidité (qui naît de la blessure elle-même) sans sacrifier pour autant la puissance de la rêverie. La thérapie est tout sauf un lieu de pouvoir. Il est un espace de *pouvoir-être*.

Force est de constater, à travers bon nombre d'écrits issus d'un corpus pluridisciplinaire foisonnant, que la nuit « recule » au profit du jour. Ce climat n'est pas sans rappeler celui d'un certain progressisme aveugle, caractéristique de l'entre-deux guerres. Nous nous sommes donc demandés si la massification de l'éclairage artificiel n'était pas le reflet d'une époque qui tendait à dénigrer les valeurs de l'obscurité au profit d'un impérialisme économique galopant. Si le scientisme s'apparente à une diurnisation désobjectivante de la fonction nocturne de l'être, à l'image de l'appauvrissement de la nuit, il nous semble important d'en reconnaître les dérives aliénantes. Il y aurait tout lieu de réutiliser les images de la lumière et de l'obscurité pour investiguer différentes approches théoriques et pratiques du soin psychique à une « époque hantée par le court-terme et l'efficacité » (Gueydan, 2017, p. 12). Réduire l'espace-temps de la parole contribue à nier la temporalité liée à la souffrance psychique et à la complexité des relations intersubjectives. À ce propos, nous invitons le lectorat à poursuivre cette réflexion en lisant (ou en relisant) les écrits de Roland Gori, qui explicite les dérives reliées à une santé « totalitaire » à travers une « surmédicalisation de l'existence »³⁰⁸. L'écrivain y défend notamment une pratique éthique du « souci de soi » qui aurait mérité une place dans cette étude. Mais, par manque d'espace et de temps d'appropriation de sa pensée, nous avons choisi d'occulter cette critique. Elle est pourtant essentielle pour tout clinicien qui aura peut-être à confronter un certain nombre de contextes déshumanisants. Par exemple, et sans aller plus loin, méditons sur la phrase suivante : « La médecine en luttant rationnellement et scientifiquement contre les maladies a mis en réserve le malade [comme on met en réserve la nuit au profit du jour] et plus particulièrement son corps érogène dont le fait psychique constitue la représentation essentielle. » (Gori, 2006, p. 56).

³⁰⁸ Voir l'ouvrage co-écrit par Roland Gori et Marie-José Del Volgo, publié en 2005, et intitulé *La Santé totalitaire. Essai sur la médicalisation de l'existence*. Denoël.

Pour en revenir à *EWS*, si la nuit se pare d'une artificialité démesurée, à l'image de l'*hubris* du temps des grecs, elle recouvre aussi une nuit existentielle faite de « situations-limites » comme autant de moments propices à vivre une conversion du regard. Alors que l'être nocturne d'Alice se livre aisément par la parole, cette nocturnité manque précisément à Bill. Car l'obscurité, comme dans une salle de cinéma, *donne à voir*. Ainsi se laisse-t-il détourner par la nuit érotique et trompeuse de Manhattan pour découvrir, à ses dépens, que le plus court chemin qui mène à soi passe par l'autre et le foyer duquel il s'est éloigné.

En empruntant un chemin de traverse à son destin conjugal, Bill s'est heurté à sa finitude. Une mort d'abord réelle, avec Mandy, et ensuite symbolique, avec la perte du masque et l'image idéalisée de sa femme. Dans cette épreuve existentielle, Bill a perdu ses illusions narcissiques pour regagner son désir, et avec lui, le mystère du féminin. Mystère devant lequel le fait d'être médecin, avec ses connaissances et sa volonté de maîtrise, demeurent impuissants. Bill perd donc la nuit comme énigme à percer, comme espace à dominer, et découvre, en lui comme en l'autre, un mystère impossible à éclairer complètement. Une vue nocturne qui appelle à être transcendée par l'image de la nuit étoilée, dont la beauté et la grandeur ne se laissent pas totaliser.

Tel est l'itinéraire nocturne que nous pensons emprunter chaque jour avec nos patients et nos patientes, à travers la rencontre, le dialogue, la parole échangée, l'écoute amplifiée, elle-même constitutive d'une ombre. Ainsi pourrait-on conclure que *la parole projette toujours quelque part des ombres*, comme en témoigne la dispute entre les protagonistes du film. Tout ce que les personnages vivent est l'effet de paroles échangées. Il n'en va pas autrement dans la psychothérapie.

Les virées nocturnes de Bill sont donc devenues des occasions ratées de conquérir l'objet de son désir, introuvable en l'état, aveuglé par sa conscience diurne dans un labyrinthe qui n'est pas sans rappeler l'épreuve psychique du changement thérapeutique, qui nécessite de se laisser surprendre, d'oser s'aventurer en zone étrangère, pénétrer des lieux sans issue et des souvenirs douloureux. Se laisser altérer par cet itinéraire nocturne proche du dépouillement, comporte certes des risques, mais d'innombrables possibilités de renaître à soi, de se réinventer, et de s'éveiller à l'aube d'un nouveau monde à habiter.

Pour Anne Dufourmantelle, « Il n’y a pas de guérison substantielle qui ne serait pas en même temps une écriture du corps, de l’histoire, de nos peurs et de nos oublis, de la terreur et de la fragmentation de soi dans le devenir sujet. » (2017, p. 204). Si cette histoire peut se réécrire au contact d’un thérapeute qui veille dans la nuit noire, accompagné d’une chandelle ou d’un feu de foyer chaleureux, il y a fort à espérer que la sortie de cette nuit noire permettra une entrée subséquente dans la nuit étoilée, symbole du désir. Après tout, notre rôle n’est-il pas de favoriser un retour apaisant au sommeil comme une capacité de s’oublier et de s’abandonner à la nuit nourricière et protectrice ? Un tel abandon devrait marquer la fin de la thérapie.

Après avoir exploré les images du jour et de la nuit, fondées une psychologie du nocturne, nous entrevoyons désormais la psychothérapie comme un macrocycle nocturne fait de microcycles rythmés par des moments d’ouverture, d’éveil, ou de fermeture, de repli intime, et de mise en contact progressive avec des affects puissants. Selon nous, notre rôle consiste précisément à élargir le champ du crépuscule, quêter un nouvel horizon, favoriser un ennuitement de l’imaginaire diurne, illuminer l’imaginaire nocturne. Dit autrement, il s’agit de solliciter la capacité de pivoter entre la nuit et le jour et d’agrandir le clair-obscur psychique. Les images du jour et de la nuit, de l’obscurité et de la lumière, nous offrent donc une lecture différente et poétique de ce qui constitue en germe une authentique rencontre. De nombreux exemples thérapeutiques peuvent faire l’objet d’une phénoménologie descriptive basée sur les images du jour et de la nuit, et entre les deux, du crépuscule. Pensons par exemple aux situations cliniques des cadres de porte. Comme le souligne à juste titre Nadine Gueydan :

Parmi les situations à gérer avec délicatesse, il y a ce qui se passe sur le pas de la porte, là où l’on n’est plus vraiment, ni dans la séance, ni en dehors. Cette zone intermédiaire, généralement propice à un échange plus informel, a son importance. C’est là qu’est donné au thérapeute l’occasion d’exister comme personne aux marges de sa fonction et sans pourtant s’en départir. On peut considérer cet entre-deux, ce sas, comme le lieu d’une part essentielle de la relation, où le jugement du thérapeute est particulièrement requis, et où rien n’infère que ce qui s’y passe ne soit pas interprétable. (2017, p.7)

Ce travail exige des psychoclinicien·nes que nous sommes de « s’établir dans la complexité », comme dirait Gueydan (2017, p. 2). Cette complexité, au fondement même de toute relation intersubjective, repose nettement sur une part d’incompréhension, d’imprévisibilité, selon le degré d’altérité en jeu. S’exposer à

la blessure d'autrui entraîne toujours le risque d'être dérangé, d'être soi-même remis à la nuit de notre être, dans ce « centre de concentration flou » (Bachelard, 1960/1968, p. 154). Par voie nocturne de conséquence, nos interprétations ne consistent pas à *démasquer*, mais à révéler ce qui se montre en se cachant. La transparence, rappelons-le, est un leurre³⁰⁹. L'intimité tient davantage à un jeu de clair-obscur, à une position intermédiaire entre le jour et le nuit, comme à la toute fin du film. À contrario, l'ouverture du film devient une mise à nu en devanture. Ainsi peut-on résumer la phrase-clé du film de cette manière : *l'intimité ne se situe guère où on l'attend*. Elle nous relance sans cesse dans la nuit, et donc dans l'attente, dans le désir.

Nulle crainte à avoir de ne pas y voir assez clair, que nos yeux soient entachés d'ombres ou aveuglés par un imaginaire excessivement diurne, tant et aussi longtemps que notre présence ne repose pas sur une illusion de connaissance ; c'est-à-dire un désir soupçonneux de percer ce qu'il y a de protecteur dans l'obscurité, au nom d'une clarté et d'une vision panoptique, d'un impératif de rendement ou d'une soumission aliénante à un univers inerte. Si la théorie se conjugue à l'universel, l'homme se conjugue au particulier. Il s'agit donc de préserver ce qu'il y a d'obscur dans la nuit de la thérapie, et demeurer perspicace quand l'obscurité se fait voir. Il faudra multiplier les images de la nuit et du jour, et se laisser guider par une herméneutique de confiance.

Transcender la nuit noire, c'est l'habiter à deux, jusqu'à ce que les étoiles apparaissent, jusqu'à ce qu'elle ne fasse plus peur. À l'image de la voûte céleste, Donna Orange dira qu'« [...] il y a aussi l'immensité de tout ce qui se passe dans la thérapie et qui n'a pas besoin d'être explicité, parfois pas même verbalisé ou pas tout de suite, pour être guérissant. Sans compter, bien sûr, les précieux moments où il n'y a rien à faire ni à comprendre. Juste être là. » (citée par Nadine Gueydan, 2017, p. 8)³¹⁰, et laisser le secret fermenter. Il y aurait toute une « psychologie de l'étoile » à investiguer, comme le suggère Bachelard dans *L'air et les*

³⁰⁹ Voir à ce sujet le très beau livre d'Anne Dufourmantelle, *Défense du secret* (2017). Par exemple, elle écrit que « "Tout dire" à l'analyste n'est pas une mise au pas pour atteindre une illusoire transparence à soi, ni à ce que l'époque juge important de s'avouer, ou d'avouer tout court. » (2017, p. 14).

³¹⁰ Orange, D. M. (2010). *Thinking for Clinicians : Philosophical Resources for Contemporary Psychoanalysis and the Humanistic Psychotherapies*. Routledge, p. 116.

songes. En un mot, la psychothérapie s'apparente à une *herméneutique du nocturne* qui puisse conduire la personne qui consulte à vivre une expérience poétisée de sa nuit existentielle.

S'engager dans une herméneutique de participation, c'est donc participer à la nuit de l'autre. Pour Gueydan, « Concrètement, quand le regard est herméneutique, le thérapeute ne se dit pas : qu'est-ce que je fais avec ça ? Quel est le plan de traitement ? Mais : qu'est-ce que cela signifie ? Qu'est-ce que la personne est en train de dire ou de me dire ? Et à qui ses mots s'adressent-t-ils véritablement? » (2017, p. 4). *L'herméneutique nocturne de participation* mène vers une relation établie par un *seuil*, à l'image de Bill qui se sent partie prenante de la mort de Mandy, et à l'image d'Alice qui engage, quant à elle, une « herméneutique de compassion » (Gueydan, 2017, p. 3) lorsqu'elle accueille, bouleversée, le récit de Bill. Au lieu de le rejeter, elle se montre ouverte et sensible en continuant à demeurer sur le fil, engagée à tenir sa promesse envers leur fille (aller au magasin de jouets, perpétuer le jour). Le dialogue de fermeture signe donc une coappartenance entre l'être diurne de Bill et l'être nocturne d'Alice, qui ensemble, retournent à la nuit de leur désir et de leurs fantasmes tout en demeurant éveillés par la présence de l'autre.

Ainsi pourrait-on penser qu'Alice est à l'image d'un-e psychothérapeute qui pose des questions. Questions qui démasquent et nous plongent dans l'obscurité en donnant une légitimité au monde du fantasme. N'est-ce pas elle qui vient mettre le trouble comme Ève dans le Paradis ? N'est-ce pas le rôle des psychothérapeutes que de jeter les personnes dans l'embarras pour qu'ils puissent se raconter ou se penser différemment ?

BIBLIOGRAPHIE

- Abelhauser, A. (2015). Le « continent noir ». La femme, la jouissance et la mort. *Cliniques Méditerranéennes*, 92, 73-84. <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2015-2-page-73.htm>
- Alix, I. (2011). *Le travail de l'existence dans le film Bleu de Krzysztof Kieslowski : une analyse phénoménologique* [Essai doctoral, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/7730/>
- Amar, G. (2010). *Homo mobilis. Le nouvel âge de la mobilité. Éloge de la reliance*. Collection Présence, FYP éditions.
- Ámundadóttir, M. (2015). Implications of the interplay between light and dark for human. Health in the built environment. Dans D. Chartier (dir.), *Les Métamorphoses de la noirceur dans le Nord : 10th International Multidisciplinary Conference of the International Laboratory for the Comparative Multidisciplinary Study of Representations of the North*. Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord and Reykjavík, Háskóli Íslands. <http://www.nord.uqam.ca/pdf/150209%20Livret%20modifie.pdf>
- Ansaldi, J. (1998). La notion de *Das Ding*. Dans J. Ansaldi, *Lire Lacan : L'éthique de la psychanalyse. Le Séminaire VII*, 23-32. Champ Social.
- Apfeldorfer, G. (2004). *Les relations durables, amoureuses, amicales et professionnelles*. Odile Jacob.
- Azulys, S. (2017). Stanley Kubrick : le corps et l'esprit. Volonté de puissance et *Mètis* dans l'œuvre du cinéaste. Dans V. Jaunas et J.-F. Baillon (dir.), *Essais, Revue interdisciplinaire d'Humanités*, Hors-série 4. <http://journals.openedition.org/essais/671>
- Azulys, S. (2011). *Stanley Kubrick, une odyssée philosophique*. Éditions de la Transparence.
- Bachelard, G. (1970). *Le droit de rêver*. Presses Universitaires de France. http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/droit_de_rever/droit_de_rever.pdf
- Bachelard, G. (1961). *La flamme d'une chandelle* (2005, 4^e éd.). Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Grands Textes ».
- Bachelard, G. (1960). *La poétique de la rêverie* (1968, 4^e éd.). Presses Universitaires de France. http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/poetique_de_la_reverie/poetique_de_la_reverie.pdf
- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace* (1961, 3^e éd.). Presses Universitaires de France. <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf>

- Bachelard, G. (1948). *La Terre et les rêveries du repos* (1982). Librairie José Corti.
http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/terre_et_reveries_du_repos/terre_et_reveries_du_repos.pdf
- Bachelard, G. (1943). *L'air et les songes* (17^e éd., 1990). Les Presses universitaires de France, collection « à la pensée ».
- Bachelard, G. (1934). *La formation de l'esprit scientifique* (1967, 5^e éd.). Librairie philosophique J. VRIN. Coll. Bibliothèque des textes philosophiques.
- Baxandall, M. (1999). *Ombres et lumières* (2^e éd., P.-E. Dauzat, trad.). Gallimard.
- Beaubien, L. (2009). *L'expérience mystique selon C. G. Jung. La voie de l'individuation ou la réalisation du Soi* [Thèse de doctorat, Université Laval].
- Behler, E. (1995). Le premier romantisme crise des Lumières. *Revue germanique internationale*, 3.
<https://doi.org/10.4000/rgi.479>
- Berguit, J.-N. (2004). L'histoire de l'homme à travers la nuit. *Vie sociale et traitements*, ERES, 2(82), 23-28. <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2004-2-page-23.htm>
- Bernardi, S. (1994a). *Le regard esthétique ou la visibilité selon Kubrick* (Laure Raffaelli-Fournier, trad.). Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre ».
<https://books.openedition.org/puv/1506?lang=fr>
- Bernardi, S. (1994b) Naissance et destruction de l'espace (chapitre 3). Dans *Le regard esthétique ou la visibilité selon Kubrick* (Laure Raffaelli-Fournier, trad.). Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre ». <https://doi.org/10.4000/books.puv.1511>.
- Bernstein, J. S. (1999). *Notes on Eyes Wide Shut, a film by Stanley Kubrick. A shot-by-shot commentary of Part I of the film.* http://www.jeffreyscottbernstein.com/kubrick/images/Notes_on_EWS.pdf
- Bertrand, S. (2019). *Herméneutique de l'hymne homérique à Déméter : approche existentielle de la fertilité* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. Archipel.
<https://archipel.uqam.ca/13375/>
- Blanchot, M. (1955). *L'espace littéraire*. Gallimard.
- Bloch, H., Chemama, R., Dépret, É., Gallo, A., Leconte, P., Le Ny, J-F., Postel, J., Reuchlin, M. (dir.) (1999). *Larousse, grand dictionnaire de la psychologie* (2^e éd.). Larousse-Bordas.
- Bogard, P. (2013). *The end of night : searching darkness in an age of artificial light*. Little, Brown and Company.
- Bordas, E. (2003). *Les chemins de la métaphore*. Presses Universitaires de France.
- Bordeleau, L.-P. (2005). Quelle phénoménologie pour quels phénomènes ? *Recherches qualitatives*, 25(1), 103-127.

- Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*. Éditions du Seuil, Essais.
- Bouyer, S. et Mietkiewicz, M.-C. (1998). *Introduction à la psychologie clinique. L'homme au singulier*. Presses universitaires de France.
- Buhagiar, P. et Espinasse, C. (2004). *Les passagers de la nuit. Vie nocturne des jeunes*. L'Harmattan.
- Castonguay, L.-G. et Beutler, L. E. (2006). *Empirically Supported Principles of Therapeutic Change : Integrating Common and Specific Therapeutic Factors Across Major Psychological Disorders*. Oxford University Press.
- Caya, R. (1996). *Étude sur la psychologie des profondeurs de C. G. Jung : alchimie et processus d'individuation* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Trois-Rivières].
- Chaouat, B. (2005). Marcheschi nyctographe. Dans C. Espinasse, L. Gwiazdzinski, É. Heurgon (dir), *La Nuit en question(s). Colloque de Cerisy* (p. 104-115). Éditions de l'Aube. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00642970>
- Chartier, D. (dir.) (2015). *Les Métamorphoses de la noirceur dans le Nord : 10th International Multidisciplinary Conference of the International Laboratory for the Comparative Multidisciplinary Study of Representations of the North*. Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord and Reykjavík, Háskóli Íslands. <http://www.nord.uqam.ca/pdf/150209%20Livret%20modifie.pdf>
- Chevalérias, M.-P. (2003). Intimité et lien intime. *Le Divan familial*, 2(11), 11-23. <https://www.cairn.info/revue-le-divan-familial-2003-2-page-11.htm>
- Chevassus-au-Louis, N. (2015, avril). Interview de Michel Delon. Dans « Le siècle de Voltaire, l'ombre et les lumières », *Les cahiers science et vie. Aux racines du monde*, 152.
- Choné P., Boyer J.-C., Spear R. E., Lavin I. (2001). *L'âge d'or du Nocturne*. Gallimard.
- Choné, P. (1992). *L'atelier des nuits. Imaginaires européens*. Presses Universitaires de Nancy.
- Chopra, D., Williamson, M. et Ford, D. (2014). *Le choix de la lumière : découvrez les pouvoirs cachés de votre part d'ombre*. InterEditions.
- Ciment, M. (2015, 17 juin). *Conférence de Michel Ciment dans le cadre de la rétrospective Stanley Kubrick* [conférence]. Cinémathèque de Toulouse. Captation : Carmen Grimaud. [\[Conférence\] Michel Ciment on Vimeo](#)
- Ciment, M. (2011). *Kubrick* [édition définitive, préface de Martin Scorsese]. Calmann-Lévy.
- Ciment, M. (2011, 3 mai). *Stanley Kubrick par Michel Ciment* [Conférence]. Institut Lumière. [Stanley Kubrick par Michel Ciment - YouTube](#)

- Clancy, G. (2005). Méditations sur la nuit. Dans C. Espinasse, L. Gwiazdzinski, É. Heurgon (dir), *La Nuit en question(s). Colloque de Cerisy* (p. 165-171). Éditions de l'Aube, 165-171. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00642970>
- Cloitre, G. (2012). *Schiller : esthétique et dualisme*. Centre Georges Chevrier.
- Comète, M. (2012). *L'esprit subjectif chez Hegel. De l'inconscient à la subjectivité contemporaine* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal].
- Dame, I. (2020). *Vers une perspective poétique en psychologie à partir de l'œuvre de Krzysztof Kieslowski* [Essai doctoral, Université du Québec à Montréal]. <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/14532>
- Dame, I. et Thiboutot, C. (2016). Le cinéma et la recherche en sciences humaines. Une exploration à partir de l'œuvre de Krzysztof Kieslowski. *Recherches qualitatives*, 35(2), 123-144.
- Dautun, J.-P. (1983). « Le Philosophe en méditation de Rembrandt », *Cahiers Raymond Abellio*, 1.
- David, C. (2007). *Le mélancolique sans mélancolie*. Éditions de l'Olivier.
- Dean, B., Aguilar, D., Shapiro, C., Orr, W. C., Isserman, J. A., Calimlim, B., et Rippon, G. A. (2010). Impaired health status, daily functioning, and work productivity in adults with excessive sleepiness. *Journal of Occupational and Environmental Medicine*, 52(2), 144-149.
- Debroise, A. (2015, avril). Les lumières de la raison et de l'émancipation. *Les cahiers science et vie. Aux racines du monde*, 152.
- Dehing, J. (2007). L'œuvre de Jung – ombre et clarté. *Les Cahiers jungiens de la psychanalyse*, 123 (3), 51-77. <https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2007-3-page-51.htm>
- Delaunay, A. (s. d.). « Ombre », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 25 mars 2013. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ombre/>
- Delon, M. (2015, avril). Interview de Michel Delon. *Les cahiers science et vie. Aux racines du monde*, 152.
- Descheneaux, H. (2014). Méthode objective et méthode phénoménologique. *Cahiers du Cirp*, 4, 1-45. http://www.cirp.uqam.ca/documents%20pdf/CahiersVol4/1_A1_Methode_objective.pdf
- Desrochers, A. (2019). *La relation mère-fille dans Décalogue VII ("Tu ne voleras point"), de Krzysztof Kieslowski une interprétation psychanalytique et herméneutique* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/13379>
- De Visscher, J. (2015). It was too much for him. Hermeneutics: levels and thresholds. *The Humanistic Psychologist*, 43(3), 223-234. Traduit « C'est la vie qui n'a pas voulu. Herméneutique : niveau et seuils » (inédit en français). <https://doi.org/10.1080/08873267.2014.945588>

- Dufourmantelle, A. (2017). *Défense du secret* (2^e éd.). Éditions Payot & Rivages.
- Do, K. L. (2003). *L'exploration du dialogue de Bohm comme approche d'apprentissage : une recherche collaborative* [Thèse de doctorat, Université Laval].
<http://theses.ulaval.ca/archimede/fichiers/20640/20640.html>
- Dolar, C. (2013). *La psychothérapie comme dialogue animé par les mythes de l'autre* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal].
- Droit, R.-P. (2009, 23 juillet). La vue de Platon, un éblouissement. *Le Monde*.
https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/07/23/la-vue-de-platon-un-ebloissement_1221908_3260.html
- Dupont, S. (2010). Capacité d'être seul, angoisses et peurs. Dans S. Dupont et R. Roussillon (dir.), *Seul parmi les autres* (p. 123-130). *La vie de l'enfant*. ERES. <http://www.cairn.info/seul-parmi-les-autres---page-123.htm>
- Durand, G. (1960). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* (2020, 12^e éd.). Armand Colin.
- Durif-Varembont, J.-P. (2009). L'intimité entre secrets et dévoilement. *Cahiers de psychologie clinique*, 1(32), 57-73. <http://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2009-1-page-57.htm>
- Durozoi, G. et Roussel, A. (2009). *Dictionnaire de Philosophie*. Nathan.
- Espinasse, C. (2005). Temps de la nuit et âges de la vie. Dans C. Espinasse, L. Gwiazdzinski, É. Heurgon, (dir), *La Nuit en question(s). Colloque de Cerisy*. Éditions de l'Aube. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00642970>
- Espinasse, C., Gwiazdzinski, L. Heurgon, É. (dir) (2005). *La Nuit en question(s). Colloque de Cerisy*. Éditions de l'Aube. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00642970>
- Foessel, M. (2017). *La nuit. Vivre sans témoin*. Autrement. Collection « Les Grands Mots », Édition du Kindle.
- Foessel, M. (2011). Les frontières de l'intime. « L'intime », *S.E.R. « Études »*, 10(415), 371-380.
<https://www.cairn.info/revue-etudes-2011-10-page-371.htm>
- Forget, P. (1991). Présentation. Dans A. Schnitzler (1926). *La Nouvelle Rêvée* (éd. Vergne-Cain et Rudent, Philippe Forget, trad.). Le Livre de Poche.
- Freud, S. (1923). *Psychopathologie de la vie quotidienne* (éd. 2001, Serge Jankélévitch, trad. 1967). Éditions Payot et Rivages.
- Freud, S. (1919). L'inquiétante étrangeté (éd. rév. 2008, Marie Bonaparte et E. Marty, trad. 1933). Dans *Essais de psychanalyse appliquée*. Éditions Gallimard.

- Gadamer, H.-G. (1960). *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* (éd. 1996). Éditions du Seuil.
- Galinier, J., Monod Becquelin, A., Bordin, G., Fontaine, L., Fourmaux, F., Rouillet Ponce, J., Salzarulo, P., Simonnot, P., Therrien, M., et Zilli, I. (2010). Anthropology of the night : cross-disciplinary investigations. *Current Anthropology*, 51(6), 819-847. <http://www.jstor.org/stable/10.1086/653691>
- Gaudreau-Pollender, M. (2015). *Du mythe d'Orphée et Eurydice : vers une herméneutique du trauma* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/8169>
- Ghità, R. A. (2004). Les visages du po(i)étique chez Gaston Bachelard. Entre l'esthétique romantique allemande et les discours de la modernité. *Cahiers Gaston Bachelard. Bachelard et la psychanalyse*, (6), 53-66.
- Gilbert P., S. J. (2002). Un tournant métaphysique de la phénoménologie française ? *NRT*, 124, 597-617.
- Gori, R. (2006). La surmédicalisation de l'existence est un désaveu du « souci de soi ». *Champ psychosomatique*, 42, 55-83. <https://doi.org/10.3917/cpsy.042.0055>
- Goulemot, J.-M. (s. d.). « L'Envers du Visible. Essai sur l'ombre. (M. Milner) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 25 mars 2013. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/l-envers-du-visible-essai-sur-l-ombre/>
- Grondin, J. (2015). La sensibilité herméneutique. Dans « Où va l'herméneutique ? », *Critique*, 6(817-818), 453-463. Éditions de Minuit. <http://www.cairn.info/revue-critique-2015-6-page-453.htm>
- Grondin, J. (2006). La thèse de l'herméneutique sur l'être. *Revue de métaphysique et de morale*, 4(52), 469-481. www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2006-4-page-469.htm.
- Grondin, J. (2005). La fusion des horizons. La version gadamérienne de l'adæquatio rei et intellectus ? *Centre Sèvres*, « Archives de philosophie », tome 68, 401-418. <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2005-3-page-401.htm>
- Gueydan, N. (2017). L'interprétation dans l'ordre de la complexité des systèmes intersubjectifs (inédit en français). *Revue canadienne de psychanalyse*, 27(2), 2019, 275-293.
- Gueydan, N. (2015, décembre). Lettre ouverte à notre présidente. Groupe d'Étude sur l'Intersubjectivité. <https://intersubjectivite.com/lettre-presidente-opg>
- Guðmundsson, S. (2015). Quality of darkness. Mapping the light pollution of Reykjavík and in Iceland. Dans D. Chartier (dir.), *Les Métamorphoses de la noirceur dans le Nord : 10th International Multidisciplinary Conference of the International Laboratory for the Comparative Multidisciplinary Study of Representations of the North*. Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord and Reykjavík, Háskóli Íslands. <http://www.nord.uqam.ca/pdf/150209%20Livret%20modifie.pdf>

- Gwiazdzinski, L. (2005a). Extension du domaine du jour. Dans C. Espinasse, L. Gwiazdzinski, É. Heurgon (dir), *La Nuit en question(s)* (p. 187-205). *Colloque de Cerisy*. Éditions de l'Aube. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00642970>
- Gwiazdzinski, L. (2005b). L'économie de la nuit. Dans C. Espinasse, L. Gwiazdzinski, É. Heurgon (dir), *La Nuit en question(s)* (p. 260-282). *Colloque de Cerisy*. Éditions de l'Aube. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00642970>
- Haim, A. et Portnov, B. A. (2013). *Light Pollution as a New Risk Factor for Human Breast and Prostate Cancers*. Springer. <https://www.springer.com/gp/book/9789400762190>
- Hedström, J. (2005). *Le langage cinématographique et le rapport des genres dans Eyes Wide Shut* [Travail de mémoire, Université de Fribourg]. Academia. https://www.academia.edu/624816/Le_langage_cin%C3%A9matographique_et_le_rapport_des_genres_dans_Eyes_Wide_Shut
- Hegel, G. W. F. (1805). *La philosophie de l'esprit* (1982). PUF – Épiméthée.
- Heidegger, M. (1970). *Lettre sur l'humanisme* (R. Munier, trad.). Aubier-Montaigne.
- Heidegger, M. (1927). *Être et Temps*. Gallimard.
- Henchoz, K. et Lalive d'Épinay, C. (2006). Le sommeil et les significations de la nuit dans la grande vieillesse. *Gérontologie et société*, 29(116), 25-44. <https://www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2006-1-page-25.htm>
- Hentsch, T. (2003). *Raconter et mourir : aux sources narratives de l'imaginaire occidental*. Presses de l'Université de Montréal.
- Heurgon, É. (2005). Préserver la nuit pour réinventer le jour (essai de prospective nyctologique). Dans C. Espinasse, L. Gwiazdzinski, É. Heurgon (dir.), *La Nuit en question(s)*. *Colloque de Cerisy* (p. 51-63). Éditions de l'Aube. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00642970>
- Heurgon, É. (2004). Sortir la nuit, dans tous les sens. Dans P. Buhagiar et C. Espinasse (dir.), *Les Passagers de la nuit. Vie nocturne des jeunes*. L'Harmattan.
- Hinton, L. (2008). Trous noirs, inquiétante étrangeté et transformation. *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 1(125), 31-46. <https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2008-1-page-31.htm>
- Hölker F., Wolter C., Perkin E. K. et Tockner K. (2010). Light pollution as a biodiversity threat. *Trends in Ecology & Evolution*, 25(12), 681-682. <https://doi.org/10.1016/j.tree.2010.09.007>
- Honour, H. et Flemming, J. (1997). *Histoire mondiale de l'art* (2^e éd.). Bordas.
- Huisman, D. (2010). *Dictionnaire des 1000 œuvres-clés de la philosophie*. Nathan.

- Huisman, D. et Vergez, A. (dir.) (1996). *Histoire des philosophes illustrée par les textes. 250 textes fondamentaux des présocratiques à Hans Jonas*. Nathan.
- Jager, B. (2013). La psychologie comme art et comme science : une réflexion sur le mythe de Prométhée (Tony Gosselin, trad.). *The Humanistic Psychologist*, 41(3), 261-284. https://www.bernd-jager.com/wp/wp-content/uploads/2014/11/Psycho_Art_Science_Promethee.pdf
- Jager, B. (2012) *About Humanism in Psychology. Building New Thoughts on Old Foundations*. Cercle interdisciplinaire de recherches phénoménologiques. Université du Québec à Montréal.
- Jager, B. et Bourgeault, A. (2004). Le cabinet du Dr Freud. La formation de l'esprit scientifique et les débuts de la psychothérapie. *Cahiers Gaston Bachelard. Bachelard et la psychanalyse*, (6), 11-24.
- Jager, B. (1997). Concerning the festive and the quotidian. *The Journal Phenomenological Psychology*, 28(2). https://www.bernd-jager.com/wp/wp-content/uploads/2014/11/Concerning_the_festive_and_the_mundane.pdf
- Jager, B. (1996). The obstacle and the threshold : two fundamental metaphors governing the natural and the human sciences (éd. rév. 2011). *The Journal of Phenomenological Psychology*, 27(1). https://www.bernd-jager.com/wp/wp-content/uploads/2014/11/Obstacle_Threshold.pdf
- Jager, B. (1990). Of marks and masks, therapists and masters. *The Journal of Phenomenological Psychology*, 21(2). Sonoma State University.
- Jager, B. (1987). Imagination and inhabitation from Nietzsche via Heidegger to Freud. Dans Murray, E. (dir.). *Imagination and Phenomenological Psychology*. Humanities Press.
- Jaspers, K. (1938). « La Norme du Jour et la Passion pour la Nuit » (Henry Corbin, trad.). *Hermès*, (1), 51-68.
- Jaunas, V. (2017). Avant-Propos. Dans Jaunas, V. et Baillon, J.-F. *Essais, Revue interdisciplinaire d'Humanités*, Hors-série n°4. <http://journals.openedition.org/essais/671>
- Jeudy, H.-P. (2007). *L'absence d'intimité. Sociologie des choses intimes*. Belval, Circé.
- Jouanneau, A.-S. (2011). L'intime hors du soi, Ossip Mandelstam. « L'intime », *S.E.R.*, « Études », 10(415), 371-380. <https://www.cairn.info/revue-etudes-2011-10-page-371.htm>
- Jung, C. G. (1964). *Essai d'exploration de l'inconscient*. Collection Folio Essais, Éditions Robert Laffont.
- Jung, C. G. (1957). *Présent et avenir* (2e éd., Roland Cahen, trad.). Éditions Buchet/Chastel.
- Kawin, B. F. (1978). *Mindscreen. Bergman, Godard, and First-Person Film*. Princeton University Press.
- Kubrick, S. et Raphael, F. (1999). *Eyes Wide Shut* (Carole D'Yvoire, Anne et Georges Dutter, trad.). Pocket.
- Lacroix, A. (2010, septembre). Nos nuits sont aussi belles que nos jours. *Philosophie Magazine* [en ligne], (43). [Nos nuits sont aussi belles que nos jours | Philosophie magazine \(philomag.com\)](http://www.philomag.com)

- Lambert, M. J. (2007). Presidential address : What have we learned from a decade of research at improving psychotherapy outcome in routine care. *Psychotherapy Research*, 17(1), 1-14.
- Lambert, M. J. et Ogles (2004). The efficacy and effectiveness of psychotherapy. Dans M. Lambert (dir.). *The Bergin and Garfield Handbook of Psychotherapy and Behavior Change* (5e éd.), 139-193.
- Larmagnac-Matheron, O. (2022, 7 juillet). *La lettre de Philosophie Magazine*, (169), été 2022.
- Lamy, J. (2012). Entre science et poésie. L'œuvre plurielle de Gaston Bachelard. Dans Molinier, Q. (dir.). *La pensée de Gaston Bachelard*. Implications philosophiques – Paris I – juin 2012. <https://www.implications-philosophiques.org/wordpress/wp-content/uploads/2012/07/Bachelard.pdf>
- Landrieu, J. (2005). Hommage à la nuit. Dans Espinasse, C., Gwiazdzinski, L. Heurgon, E. (dir) (2005). *Nuit en question(s). Colloque de Cerisy*. Éditions de l'Aube, 302-319. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00642970>
- Laperrière, R. (2015). Regard, haine et emprise dans une relation mère-fils. Un commentaire du film *We Need to Talk About Kevin* de Lynne Ramsay (2011). *Filigrane*, automne 2015.
- Larouche, C. (2002). Identité et éthique à partir d'Emmanuel Lévinas. Dans Ouellet, Pierre, Frédéric Boutin et Daniel Laforest (dir.), *Communautés de sens. Identités littéraires et sens commun*. Cahiers du CÉLAT à l'UQAM.
- Lecomte, C., Savard, R., Drouin, M.S. et Guillon, V. (2004). Qui sont les psychothérapeutes efficaces ? Implications pour la formation en psychologie clinique. *Revue québécoise de psychologie*, 25(3), 73-102. <https://psycnet.apa.org/record/2005-01294-004>
- Leguil, C. (7 juillet 2022). Chloé Delaume-Clothilde Leguil : désillusionnistes. Dans *Philosophie Magazine*, dossier « Peut-on être lucide et heureux ? », propos recueillis par Cédric Enjalbert, (169), été 2022.
- Lehmann, H.-T. (2019). Film/Theatre. Masks/Identities in *Eyes Wide Shut* (2004, 4^e éd.). *Stanley Kubrick, Kinematograph*, Nr. 20. Deutsches Filminstitut Filmmuseum, 233-243.
- Lemarchand, F. (2015, avril). Interview de Michel Delon. Dans *Le siècle de Voltaire, l'ombre et les lumières. Les cahiers science et vie. Aux racines du monde*, 152.
- Le Tallec, T. (2018, 24 mars). Quel est l'impact écologique de la pollution lumineuse ? *Encyclopédie de l'environnement*, Université Grenoble Alpes : UGA Éditions. https://www.encyclopedie-environnement.org/vivant/limpact-ecologique-de-pollution-lumineuse/#_ftn1
- Lévinas, E. (1981). *De l'existence à l'existant*. Vrin, Poche.
- Lévy, R. (2005). Penser la nuit. Dans Espinasse, C., Gwiazdzinski, L. Heurgon, E. (dir), *La Nuit en question(s). Colloque de Cerisy*. Éditions de l'Aube, 302-319. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00642970>

- Lévy-Soussan, P. (2006). *Éloge du secret*. Hachette Littératures.
- Lewanzik, D. et Voigt, C. (2014). Artificial light puts ecosystem services of frugivorous bats at risk. *Journal of Applied Ecology*, 51(2), 388-394.
<https://besjournals.onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/1365-2664.12206>
- Leyenberger, G. (2002). Pensée, parole et nuit(s). *Le Portique*, (9). <http://leportique.revues.org/173>
- Lilti, A. (2019). *L'Héritage des Lumières. Ambivalences de la modernité*. Le Seuil. Coll. Hautes Études : Ehess, Gallimard.
- Lisse, M. (2007). Résister au secret. *Spirale : arts • lettres • sciences humaines*, (214), 42-43.
<http://id.erudit.org/iderudit/10404ac>
- Lockley, S. W., Brainard, G. C., et Czeisler, C. A. (2003). High sensitivity of the human circadian melatonin rhythm to resetting by short wavelength light. *J Clin Endocrinol Metab*, 88(9), 4502-4505.
- Maldiney, H. (1991). « L'existant ». Dans *Penser l'homme et la folie*. Éditions Jérôme Million.
- Maranda, C. (2015). *L'homme moderne et ses limites : repenser la psychothérapie à partir du roman contre-utopique Nous autres de Zamiatine* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/7904>
- Martin, C. (2004). *Eyes Wide Shut, un parcours initiatique du regard* [Mémoire de Maîtrise, Université du Québec à Montréal].
- Maupassant, G. (1994). *Le Horla et autres contes fantastiques*. Hachette, coll. « Classiques ».
- Ménager, D. (2005). *La Renaissance et la nuit*. Droz.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'œil et l'esprit*. Éditions Gallimard, Folio Essais.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Éditions Gallimard.
- Meyor, C., Lamarre, A.-M., Thiboutot, C. (2005). L'approche phénoménologique en sciences humaines et sociales – Questions d'amplitude. *Recherches Qualitatives*, 25(1), 1-8.
- Milner, M. (2005). *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*. Éditions du Seuil.
- Millet, B. (2005). L'homme, animal diurne ? Dans C. Espinasse, L. Gwiazdzinski et E. Heurgon (dir.). *La nuit en question(s). Colloque de Cerisy*. Éditions de l'Aube.
- Minkowski, E. (1936). *Vers une cosmologie* (1999). Éditions Payot et Rivages.
- Montandon, A. (2010). *Les yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*. Presses Universitaires Blaise Pascal. Coll. Révolutions et Romantismes, Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique.

- Morel, D. (2002). *Eyes Wide Shut ou l'étrange labyrinthe*. Presses Universitaires de France.
- Munday, R. (2017). The Kubrick Cinematic Universe. *Essais, Revue interdisciplinaire d'Humanités*, Hors-série n°4. <http://journals.openedition.org/essais/671>
- Neschke-Hentschke, A. (2012). Platon, penseur de la liberté effective. Les utopies modernes et le réalisme platonicien. *Les études platoniciennes*, (9), 83-104. <https://doi.org/10.4000/etudesplatoniciennes.271>
- New Scientist* (2013, 30 novembre). *Special issue : The Night* [magazine scientifique imprimé], n°2945. Reed Business Information Ltd. <https://www.newscientist.com/round-up/night/>
- Neyrat, F. (2012). L'imagination crépusculaire. Fictions, mythes et hallucinations. *Multitudes*, 1(48), 135-144. <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2012-1-page-135.htm>
- Nguyên, A. (2007). La nuit du fantasme (Bataille-Quignard). *Eres - L'en-je lacanien*, 2(9), 43-83.
- Nguyên, A. (2003). De l'éloge de l'ombre à l'éloge de l'autre. *Eres - L'en-je lacanien*, 1(1), 59-75.
- N. S. -L. (2011). L'intime. Dans « L'intime », *S.E.R.*, « Études », 10(415), 371-380. <https://www.cairn.info/revue-etudes-2011-10-page-371.htm>
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (3^e éd). Armand Colin.
- Pariante, J.-C. (2001). *Le vocabulaire de Bachelard*. Ellipses.
- Parkin, J. (2006). La renaissance et la nuit. *Études françaises*, 60(3), 379-380. <https://muse.jhu.edu/article/208204>
- Pewzner, É. (2002). *Naissance et développement de la psychopathologie* (2^e éd.). Dunod.
- Pietrobon, X. (2005). *La nuit de l'insomnie, philosophie du nocturne*. L'Harmattan.
- Plaat, N. (2022, 21 mars). Le psy et l'insoutenable légèreté. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/688878/chronique-le-psy-et-l-insoutenable-legerete?fbclid=IwAR0YXgO1JwAEiWaUiqRpGdXwaKdztGpKfEHI1rywekHt0Gzc5wjJf3U0>
- Plasseraud, E. (2018). Les Masques de la vanité. Kubrick, Schnitzler, Ophüls, Maupassant. *Essais, Revue interdisciplinaire d'Humanités*, Hors-série 4. [Les Masques de la vanité. Kubrick, Schnitzler, Ophüls, Maupassant \(openedition.org\)](https://journals.openedition.org/essais/671)
- Platon, (1989). *La République*, livre VII, 514 a-517 c (É. Chambry, trad.). Les Belles Lettres.
- Poitras, D. (2015). Exprimer des états nocturnes. *Intermédiatités, Habiter (la nuit)*, (26). <https://id.erudit.org/iderudit/1037320ar>

- Poitras, D. (2014). *Le traitement de la nuit au cinéma, deux postures épistémologiques* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/11046>
- Poitras, D. (2007). *L'érosion de la nuit et le nocturne dans l'œuvre de Wong Kar-Wai* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/845>
- Pol-Droit, R. (2009, 23 juillet). La vue de Platon, un éblouissement. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/07/23/la-vue-de-platon-un-eblouissement_1221908_3260.html
- Provencher, S. D. et Guay, S. (2007). Les données probantes sur l'efficacité des traitements psychothérapeutiques : peut-on vraiment s'y fier ? *Psychologie Québec*, janvier, 22-23.
- Puijalon, B. (2006). Édito. *Gérontologie et société*, 29(116), 10-12. <https://www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2006-1-page-10.htm>
- Quintin, J. et Thiboutot, C. (dir.) (2020). *Les grandes figures de la psychopathologie existentielle*. Éditions Liber.
- Quintin, J. (dir.) (2014). *Vérité de soi et quête de sens. Le récit de vie dans la relation de soin*. Éditions Liber.
- Quintin, J. (2012). La mise en sens de l'expérience humaine. *Cahiers du Cirp*, 3, 42-59.
- Racine, É. (2005). Le phénomène techno. Dans Espinasse, C., Gwiazdzinski, L. Heurgon, E. (dir). *La Nuit en question(s). Colloque de Cerisy*. Éditions de l'Aube. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00642970>
- Ramnoux, C. (1986). *La Nuit et les enfants de la nuit dans la tradition grecque* (1959, 2^e éd.). Flammarion, « Fonds Champs ».
- Reitz, E. (2019). Film/Theatre. Masks/Identities in *Eyes Wide Shut* (2004, 4^e éd.). *Stanley Kubrick, Kinematograph*, Nr. 20. Deutsches Filminstitut Filmmuseum, 244-249.
- Ribau, C., Lasry, J., Bouchard, L., Moutel, G., Hervé, C. et Marc-Vergnes, J. (2005). La phénoménologie : une approche scientifique des expériences vécues. *Recherche en soins infirmiers*, 81, 21-27. <https://doi.org/10.3917/rsi.081.0021>
- Ricœur, P. (2013). *Cinq études herméneutiques*. Les éditions Labor et Fides.
- Ricœur, P. (1994). La souffrance n'est pas la douleur. Dans Von Kaenel, J.-M. Ajchbaum Boffety, B. (dir.), *Souffrances, corps et âme, épreuves partagées*, 58-69.
- Ricœur, P. (1985). *Temps et récits III. Le temps raconté*. Éditions du Seuil.
- Ricœur, P. (1979). The Human Experience of Time and Narrative. *Research in Phenomenology*, 9, 17-34.
- Ricœur, P. (1969). *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique* (2013). Éditions du Seuil.

- Robert-Demontrond, P. (2011). Le Zeitgeist des décroissants : continuités historiques et diversité idéologique d'un mouvement d'anticonsummation. *Perspectives culturelles de la consommation*, 1(1). https://www.researchgate.net/publication/280889445_Le_Zeitgeist_des_decroissants_continuites_historiques_et_diversite_ideologique_d'un_mouvement_d'anticonsummation
- Rogers, C. R. (1967). *Le développement de la personne*. Éditions Dunod.
- Roussillon, R. (2013). Les paradoxes et la honte d'Œdipe. Dans R. Roussillon, *Paradoxes et situations limites de la psychanalyse*, 177-200. Presses Universitaires de France.
- Sandler, É. (2005). La nuit dérobée. Dans Espinasse, C., Gwiazdzinski, L. Heurgon, E. (dir) (2005). *La nuit en question(s). Colloque de Cerisy*. Éditions de l'Aube.
- Sandor-Buthaud, M. (2004). Au-delà du bien et du mal : la réalité de l'ombre et de la destructivité. *Cahiers jungiens de la psychanalyse*, 4(112), 61-78. <https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2004-4-page-61.htm>
- Santarpia, A. (2016). *Introduction aux psychothérapies humanistes*. Dunod.
- Schnitzler, A. (1926). *La Nouvelle Révée* (1991, éd. Vergne-Cain et Rudent, Philippe Forget, trad.). Le Livre de Poche.
- Starr, R. (2013). *Entre Nous : Re-discovering Psychotherapy in the Light of Montaigne's Essays* [Thèse de Doctorat, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/5761>
- Soubrenie, E. (2018). La petite musique de nuit de Young : *Night Thoughts*. Dans Halimi, S. (dir.) (2018). *La nuit dans l'Angleterre des Lumières* (2^e éd.). Presses Sorbonne Nouvelle. <https://books.openedition.org/psn/8522>
- Stevens, R. G., Blask, D. E., Brainard, G. C., Hansen, J., Lockley, S. W., Provencio, I., Rea, M. S., Reinlib, L. (2007). Meeting report : the role of environmental lighting and circadian disruption in cancer and other diseases. *Environmental Health Perspectives*, 1357-1362. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/17805428>
- Stevens, R.G., Rea, M.S. (2001). Light in the built environment : potential role of circadian disruption in endocrine disruption and breast cancer. *Cancer Causes & Control*, 12(3), 279-287. <https://link.springer.com/article/10.1023/A:1011237000609>
- Strauser, J. (2011). Une difficulté de la philosophie : (Paul Ricœur et) la psychanalyse. *Le Portique*, (26). <https://journals.openedition.org/leportique/2514>
- Tanizaki, J. (1933). *L'éloge de l'ombre* (1977, R. Sieffert, trad.). Publications Orientalistes de France.
- Taylor, C. (1992). *Grandeur et misère de la modernité* (2^e éd.). L'essentiel, Éditions Bellarmin.
- Thériault, M. (2014). *Psychothérapie psychanalytique et rite de passage : deux regards sur la crise* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/6899>

- Thiboutot, C. (2021). L'enfance dans « La poétique de la rêverie ». Lire Bachelard avec Pontalis et la psychanalyse. *Études Bachelardiennes*, 2, 125-135.
<https://www.mimesisjournals.com/ojs/index.php/bachelardstudies/article/view/1643/1308>
- Thiboutot, C. (2018). La poétique de Gaston Bachelard. Une inspiration pour la recherche en sciences humaines. *Cahiers Gaston Bachelard*, « L'interprétation en images – Hommage à Maryvonne Perrot », 15, 171-181.
- Thiboutot, C. (2013 , août). *Kieslowski, la fiction et la recherche en sciences humaines*. Conférence donnée à Aalborg, au Danemark. International Human Science Research Conference.
- Thiboutot, C. et Bertrand, S. (2012). Psychothérapie et évènement de la compréhension : quelques considérations existentielles. *Revue québécoise de psychologie*, 33(2), 49-64.
- Thiboutot, C. (2004a). Psychanalyse et poético-analyse. *Cahiers Gaston Bachelard. Bachelard et la psychanalyse*, (6), 36-52.
- Thiboutot, C. (2004b). Du masque à l'écriture en passant par le visage et l'image. Dans *Les cahiers Gaston Bachelard*. Numéro spécial : « Bachelard et l'écriture ». Éditions Universitaires de Dijon.
- Touzé, J. (2015). Obscurité et lumière dans la vie psychique. *Études*, (7) juillet-août, 55-65.
<http://www.cairn.info/revue-etudes-2015-7-page-55.htm>
- Van Manen, M. (2006). Writing qualitatively or the demands of writing. *Qualitative Health Research*, 16(5), 713-722.
- Van Reeth, A. (anim.), El Murr, D. (invité) (2019, 7 janvier). L'allégorie de la caverne : vivons-nous dans l'illusion ? - Ép. 1/4 - Fabuleux Platon ! [Webradio]. Dans France Culture (prod.), *Les chemins de la philosophie*. [L'allégorie de la caverne : vivons-nous dans l'illusion ? - Ép. 1/4 - Fabuleux Platon ! \(franceculture.fr\)](http://franceculture.fr)
- Van Reeth, A. (anim.), Legros, R. (invité) (2017, 17 avril). Les romantiques contre les Lumières [Webradio]. Dans France Culture (prod.), *Les chemins de la philosophie*.
<https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/les-anti-lumieres-14-les-romantiques-contre-les-lumieres>
- Vasse, D. (1980). La voix qui crie dans le désêtre. *Esprit. Changer la culture et la politique*, n°7-8, 63-81.
<https://www.denis-vasse.com/la-voix-qui-crie-dans-le-desetre/>
- Vermorel, M. et Vermorel, H. (2002). Romantisme allemand et psychanalyse. Dans de Mijolla, A. (dir.). [Dictionnaire international de la psychanalyse](#). Calmann-Lévy/Hachette Littérature.
- Verbraeken, R. (1979). *Clair-obscur, histoire d'un mot*. Librairie des arts et métiers-éditions.
- Vézina, J-F. (2004). *Se réaliser dans un monde d'images. À la recherche de son originalité*. Les Éditions de l'Homme.

- Vézina, J-F. (2001). *Les hasards nécessaires. La synchronicité dans les rencontres qui nous transforment*. Les Éditions de l'Homme.
- Vonarx, N. (2018). *Santé et maladie au cinéma. L'éclairage des sciences humaines et sociales*. Liber.
- Vultur, I. (2015). Vers une herméneutique du cinéma. Dans « Où va l'herméneutique ? », *Critique*, 2015/6-7 (n°817-818), 594-606. Éditions de Minuit. <http://www.cairn.info/revue-critique-2015-6-page-594.htm>
- Wampold, B. E. (2001). *The Great Psychotherapy Debate : Models, Methods and Findings*. Erlbaum.
- Welten, R. (2011). *Phénoménologie du Dieu invisible. Essais et études sur Emmanuel Levinas, Michel Henry et Jean-Luc Marion* (Sylvain Camilleri, trad.). L'Harmattan.
- Wendeu-Foyet, M. G., Boyon, V., Cénée, S., Trétarre, B., Rébillard, X. Cancel-Tassin, G., Cussenot, O., Lamy, P.J., Faraut, B., Ben Khedher, S. Léger, D., Menegaux, F. (2018). Travail de nuit et risque de cancer de la prostate : résultats de l'étude EPICAP. *Occupational and Environmental Medicine*, 75(8), 573-581. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/29921728>
- Wieviorka, M. (2012). Du concept de sujet à celui de subjectivation/désobjectivation. *HAL archives-ouvertes*, (16). <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00717835/document>
- Yalom, I. D. (1980). *Thérapie Existentielle* (2008, L. Richard, trad.). Galaade Éditions.
- Zernik, C. (2006). Un film ne se pense pas, il se perçoit. Merleau-Ponty et la perception cinématographique. *Rue Descartes*, 53, 102-109. <https://doi.org/10.3917/rdes.053.0102>

FILMOGRAPHIE

- Dolan, X. (réalis. et scén.) (2010). *Les amours imaginaires*. Canada : Alliance Atlantis Vivafilm, Mifilifilms.
- Kubrick, S. (prod., réalis. et scén.), Raphael, F. (co-scén.) (1999). *Eyes Wide Shut* [long-métrage, DVD]. États-Unis : Warner Bros. Pictures.
- Kubrick, S. (réalis. et scén.), Herr, M. (co-scén.), Hasford, G. (co-scén.) (1987). *Full Metal Jacket*. États-Unis : Warner Bros.
- Kubrick, S. (réalis.), W. Cook, B. (co-réalis.) (1975). *Barry Lyndon*. États-Unis : Bryna Productions.
- Kubrick, S. (réalis. et scén.), C. Clarke, A. (co-scén.) (1968). 2001, *L'odyssée de l'espace*. États-Unis : Metro Goldwyn Mayer, Warner Bros., Turner Entertainment.
- Kubrick, S. (réalis. et scén.), Thompson, J. (co-scén.), Willingham, C. (co-scén.) (1957). *Les Sentiers de la gloire*. États-Unis : Bryna Productions.
- Kubrick, S. (réalis. et scén.) et Sackler, H. (co-scén.) (1955). *Le baiser du tueur*. États-Unis : Metro Goldwyn Mayer.
- McNamara, M. (réalis.) (2015, 1er septembre). *Nuit blanche, nuit noire : une expérience cosmique, biologique, intime* [documentaire en ligne]. Arte France.
- McQueen, S. (réalis. et scén.), Morgan, A. (co-scén.) (2011). *Shame*. Royaume-Uni et Australie : See-Saw Films, Film4.
- Monro, G. (réalis.) (2020). *Kubrick par Kubrick* [documentaire]. France : Mediawan Rights.
http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/59519_1
- Poitras, D. (prod., réalis. et scén.) (2014). *Nuits* [film documentaire, 73 min]. Canada (Québec) : Les Films Diane Poitras. http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/43179_1
- Wiene, R. (réalis.), Mayer, C. (scén.), Janowitz, H. (co-scén.) (1920). *Le cabinet du Docteur Caligari*. Allemagne : Decla-Bioscop.
- Winding Refn, N. (réalis.), Amini, H. (scén.) (2011). *Drive*. États-Unis : Bold Films, Odd Lot Entertainment, Marc Platt Productions, Seed Productions.