

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
VERS UNE PERSPECTIVE POÉTIQUE EN PSYCHOLOGIE À PARTIR DE
L'OEUVRE DE KRZYSZTOF KIESLOWSKI

ESSAI
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN PSYCHOLOGIE

PAR
ISABELLE DAME
OCTOBRE 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cet essai doctoral 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

J'aimerais avant tout remercier mon directeur de recherche, Christian Thiboutot, pour son soutien et sa guidance tout au long de ce travail. Ses nombreuses et patientes relectures ont permis à ce projet d'évoluer durant les années de sa gestation. Je le remercie d'avoir cru en ma capacité de publier les articles qui sont le cœur de cet essai et d'avoir accepté de tenter le pari d'élaborer un essai autour de ces articles.

Merci également à Sophie Gilbert, qui m'a épaulée dans la rédaction de la demande de bourse qui a contribué à financer la réalisation de cette recherche en plus de siéger aux jurys de mon examen doctoral et de mon évaluation d'essai.

Je souligne ainsi l'apport financier du Fond de recherche Société et Culture du Québec dans la réalisation de cette recherche et je souhaite remercier le Fonds pour cette aide inestimable.

Merci à Florence Vinit pour ses commentaires lors de mon examen doctoral qui ont contribué à ouvrir mon projet vers une perspective poétique. Remerciements à Valérie Bourgeois-Guérin pour son évaluation de cet essai doctoral ainsi que pour son enseignement du cours *Dimensions psychologiques de la vie quotidienne, approche existentielle*, qui m'a permis de développer plus avant ma compréhension de Bernd Jager.

Merci à ma superviseuse d'internat, Dr. Allannah Furlong, pour l'inspiration que notre travail a amené à ma conclusion.

Merci également aux collègues qui m'ont inspirée et soutenue dans mon processus de rédaction, plus particulièrement Catherine Grabherr et Lizanne Lagarde, qui m'ont accompagnée dans l'épreuve de mon examen doctoral.

Merci également aux amis qui m'ont soutenue et encouragée pendant les années de rédaction de cet essai, notamment Isabelle Lachance et Stéphane Leblanc pour leur soutien affectif et informatique et Maeva Charles qui, de près ou de loin, m'a encouragée lors de chaque petite réussite qui me rapprochait un peu plus de l'accomplissement final.

Merci à la communauté qui a permis à cet essai de s'écrire dans l'inspiration et dans la joie : l'atelier de céramique de l'UQÀM, l'école de danse Ma'ohi no Tanata et les-cafés de Montréal.

Et merci à mon chat.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	4
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1. CHEMINS DE COMPRÉHENSION	21
1.1. Contexte théorique.....	21
1.1.1. Revue critique de la littérature pertinente.....	21
1.1.2. L’herméneutique des œuvres de fiction.....	24
1.1.3. La poétique de Gaston Bachelard.....	29
1.1.4. Le seuil.....	33
1.1.5. Le langage métaphorique.....	39
1.1.6. La poético-analyse.....	52
1.2. Démarche.....	54
CHAPITRE 2. LE CINÉMA ET LA RECHERCHE EN SCIENCES HUMAINES. UNE EXPLORATION À PARTIR DE L’OEUVRE DE K. KIESLOWSKI	63
2.1. Notice bibliographique de l’article.....	63
2.2. Résumé.....	63
2.3. Contenu de l’article.....	64
2.3.1. Introduction.....	64
2.3.2. L’accès à une réalité humaine inexplorée.....	65
2.3.3. Le cinéma afin de se comprendre et se rencontrer soi-même.....	70
2.3.4. Le cinéma pour mieux comprendre l’autre.....	72
2.3.5. Cinéma et thérapie : catharsis et dialogue.....	75
2.3.6. Le cinéma et le deuil d’un savoir absolu.....	79
2.3.7. Le cinéma pour une connaissance vivante et renouvelée.....	80
2.3.8. Le « réel brut » et le narratif.....	86
2.3.9. Le choix éthique du cinéma.....	88
2.3.10. Conclusion.....	89
2.3.11. Notes.....	90
2.3.12. Références.....	90
2.3.13. Filmographie.....	91
CHAPITRE 3. ENTRE RUPTURE ET CONTINUITÉ : MÉTAMORPHOSE IDENTITAIRE DANS BLEU, DE K. KIESLOWSKI.....	93
3.1. Notice bibliographique.....	93
3.2. Résumé.....	93

3.3. Contenu de l'article.....	94
3.4. Notes.....	114
3.5. Bibliographie.....	114
CHAPITRE 4. DISCUSSION: VERS UNE POÉTIQUE.....	116
4.1. Résumé.....	116
4.2. Les sources narratives d'une poétique.....	117
4.3. La poétique et les grands récits dans Bleu : autour du deuil.....	119
4.3.1. Le mythe de l'androgynie.....	124
4.3.2. Le Déluge.....	127
4.4. La poétique en tant que voie alternative en recherche.....	133
4.5. Poétique et psychothérapie.....	136
4.6. Une poétique qui révèle le monde de l'oeuvre.....	138
CHAPITRE 5. CONCLUSION.....	143
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE.....	156

RÉSUMÉ

Cet essai vise à élaborer un type de recherche qui relève d'une perspective poétique en psychologie à partir d'une lecture herméneutique de l'œuvre de Krzysztof Kieslowski. Deux articles constituent le corps principal de cet essai. Le premier article traite du cinéma et de la recherche en sciences humaines à partir de l'œuvre de Kieslowski. Le deuxième article s'intéresse à la rupture et à la continuité identitaires dans le film *Bleu*, de Kieslowski également (1993). À la suite de ces deux articles, nous élaborons une discussion dans laquelle nous définissons ce qu'est une perspective poétique dans le cadre d'une recherche en psychologie. Cette discussion est suivie d'une conclusion qui résume les grandes idées développées par notre recherche en ouvrant une réflexion au sujet de la contribution d'une perspective poétique, que nous avons élaborée à partir de l'œuvre de Kieslowski, pour la discipline de la psychologie.

Cette recherche s'inspire d'une approche poétique de la recherche, en psychologie. Une telle démarche prend appui sur l'herméneutique de Paul Ricoeur, en particulier dans sa manière de concevoir les œuvres de fiction. Elle s'inspire également de la philosophie de Hans-Georg Gadamer sur l'art, en tant que mode d'accès à l'être. Elle tient également compte de la cosmologie du psychiatre Eugène Minkowski et de la pensée de Gaston Bachelard, dont la lecture de *La poétique de l'espace* (1957) a alimenté notre propos de façon constitutive. C'est sur ces bases que nous approchons l'œuvre de Krzysztof Kieslowski afin d'en révéler la valeur pour la recherche en sciences humaines, de même que la fertilité dans la compréhension des thématiques psychologiques de la rupture et de la continuité identitaires.

Notre première étude met l'emphase sur la valeur heuristique, thérapeutique et éthique, de la recherche psychologique conduite à partir d'œuvres cinématographiques. Notre perspective poétique révèle ici la pertinence du cinéma comme sujet de recherche en prenant comme partenaire de dialogue l'œuvre de Kieslowski. Notre deuxième étude offre une vision poétique des thématiques psychologiques de la rupture et de la continuité identitaires, en mettant cette fois la pensée existentielle en dialogue avec la trame narrative et poétique de *Bleu*. Cette étude permet de faire ressortir la valeur psychologique d'une perspective poétique et contribue à l'élargissement de

la compréhension – à la fois psychologique et existentielle – des thèmes de la rupture et de la continuité identitaires.

Nous élaborons ensuite une discussion qui s'effectue dans la continuité des études précédentes. Ces études sont la base de la définition d'une perspective poétique qui fait l'objet de notre discussion. Dans ce chapitre, nous nous inspirons principalement de la pensée de Bernd Jager au sujet du monde du seuil et du monde de l'obstacle, ainsi que de sa notion de métaphore, qui contraste avec celle de métabolisme.

Notre conclusion nous permet de faire la synthèse des idées qui ont émané de notre recherche. Elle nous amène également à résumer, en la précisant, la pertinence d'une perspective poétique pour la psychologie contemporaine. Enfin, nous cherchons, dans cette conclusion, à comprendre en quoi les problématiques de la brisure et du recouvrement, que le film *Bleu* évoque via différents symboles, différentes images et un nombre conséquent d'allusions narratives, peuvent nous apparaître dans une compréhension existentielle renouvelée à-travers une perspective poétique.

Mots-clés:

Cinéma, Krzysztof Kieslowski, Poétique, Psychologie, Identité.

INTRODUCTION

En tant que chercheuse qui provient du milieu des arts, je suis particulièrement sensible et intéressée à la façon dont les images recèlent, plus particulièrement au sein des œuvres d'art, un pouvoir d'évocation poétique. C'est cette possibilité pour les images et le tissu narratif des œuvres de se révéler poétiquement qui m'intéresse dans cette recherche. Diplômée d'un baccalauréat en communications, j'ai moi-même réalisé des œuvres filmiques durant mes études. Je tentais parfois, à travers le langage des images, de traduire un vécu existentiel. Ce vécu pouvait être celui des protagonistes que je filmais, dans le cadre de films documentaires, ou le mien, dans le contexte de films d'art expérimentaux. Je me suis également, durant ma formation en communications, penchée sur certaines œuvres, afin d'analyser le potentiel qu'elles avaient de véhiculer certaines pensées philosophiques. L'un des cinéastes que j'ai étudiés fut Krzysztof Kieslowski. Je m'intéressai alors à la notion philosophique leibnizienne de mondes possibles¹ dans *La double vie de Véronique* (Kieslowski, 1991). Ce travail éveilla mon intérêt pour le cinéma de Kieslowski. Il constitua ainsi une étape préliminaire à cet essai au sujet de l'élaboration d'une perspective poétique en psychologie à partir de l'œuvre de Kieslowski. Il inspira, plus précisément, la perspective poétique posée sur la thématique psychologique de la rupture et de la continuité identitaires dans le film *Bleu*, de Kieslowski, qui constitue le sujet de l'un des

¹ Dans la métaphysique de Leibniz, il existe plusieurs mondes possibles parmi lesquels se démarque un « meilleur monde possible » (Rateau, 2011, 181). Les interprétations de la philosophie de Leibniz définissent ce meilleur monde soit par la présence du plus grand bonheur, et de ce fait par la vertu, parmi les êtres doués de raison, soit par la présence d'une plus grande quantité d'essence, soit par la présence de la plus grande variété de phénomènes à partir des lois les plus simples (Rateau, 2011).

deux articles de cet essai (Dame, 2017). J'avais, en effet, dans mon étude au sujet de *La Double vie de Véronique*, fait des rapprochements entre la théorie leibnizienne des mondes possibles et la thématique de la rupture et de la continuité identitaires qui émerge de l'œuvre du réalisateur.

Plus tard, dans le cadre de ma maîtrise en sciences de l'environnement, je me suis intéressée de nouveau à la façon dont le cinéma pouvait véhiculer une manière particulière de voir le monde. Cette fois, je me penchai sur les messages environnementaux subtils dans les films de Terrence Malick. Je cherchais déjà, à ce moment, à comprendre comment la poétique des images avait le potentiel d'évoquer notre rapport au monde. La poétique de l'eau était d'ailleurs importante dans mon essai, en lien avec la féminité. Au fil de ma recherche, je fus également sensibilisée au fait que l'œuvre de Malick avait été rapprochée de la pensée philosophique existentielle de Martin Heidegger (Loht, 2013). Je m'intéressai donc (déjà) à une œuvre qui pouvait être mise en lien avec la pensée existentielle.

Heidegger élabore, par ailleurs, une philosophie qui donne une grande importance à la poésie. Pour le penseur, la poésie et le langage sont primordiaux au sens où ils permettent aux mots d'acquérir une résonance, un poids d'énigme qui libère en eux un devenir (Vergely, 2001). La philosophie, pour le penseur, ne peut être, conséquemment, que poétique. Ce sera, pour moi, également le cas pour la psychologie. En effet, je découvris au fil de ma recherche qu'une perspective poétique, lorsqu'elle est adoptée dans le champ de la psychologie, permet d'ouvrir de nouveaux horizons de compréhension. Elle permet d'élargir, comme le démontrera cette étude, la compréhension de thématiques telles que la rupture et la continuité identitaires. L'étude de cette thématique à-travers une perspective poétique permet de comprendre cette réalité à-travers la voie narrative d'un récit fictif ponctué de références poétiques au thème de la brisure et du recouvrement qui, dans cette recherche, se déploient dans le film *Bleu* de Krzysztof Kieslowski (1993). Par la suite, il est possible, comme nous le faisons

ici, de mettre l'accent sur les images poétiques en faisant l'étude de la poétique de la brisure et du recouvrement dans *Bleu*. Une recherche poétique en psychologie permet ainsi d'introduire une nouvelle perspective dans ce champ qui correspond, en quelque sorte, en une autre façon de parler ou de « faire » de la psychologie. Elle consiste en l'élaboration d'une perspective ancrée dans un langage poétique que la psychologie a historiquement préféré abandonner à la faveur de la représentation moderne et objective de la connaissance. Sans plaider pour l'abandon de la théorisation conceptuelle moderne au profit de la langue poétique (qu'on pourrait parfois croire morte ou hors propos pour la psychologie objective), nous désirons ouvrir un champ de dialogue entre les deux perspectives afin d'éclairer les zones d'ombre et de lumière de chacune d'elles. C'est pourquoi cette recherche ne cherche pas à élaborer une perspective poétique qui demeure fermée sur elle-même et sur son langage, mais s'applique à réintroduire un souci poétique et partant, une heuristique, en psychologie. Elle implique le déploiement d'une poétique qui excède l'exercice de simplification amené par le concept qui, dans son indéniable caractère opératoire, consiste en l'articulation d'une manière précise de parler, de concevoir, d'engager une compréhension méthodiquement ancrée du monde. Parce qu'humaine, cette façon de voir le monde demeure néanmoins une perspective originale sur le monde. Cette perspective, qu'elle soit scientifique ou même, théorique et conceptualisante, diffère de la perspective inspirée par les arts et que nous nommons ici, « perspective poétique ». Cette perspective poétique est ancrée dans les travaux de Paul Ricœur au sujet de la capacité du récit à accroître la compréhension que l'être humain a de lui-même (1986), dans les écrits de Gaston Bachelard à-propos du pouvoir de l'image poétique à refléter une réalité psychique inaccessible autrement (1957), ainsi que dans la pensée de Bernd Jager au sujet des potentialités du langage métaphorique par rapport à celles du langage littéral (1988). Nous choisissons précisément d'adopter ce terme en raison de la présence d'une façon poétique de percevoir le monde à-travers la signification, non seulement, d'une trame narrative qui nous permet de raconter ce monde, plutôt que de le conceptuali-

ser, mais également, comme nous le verrons, d'images poétiques riches de significations, qui, à elles seules, feront l'objet de notre discussion finale. Elle implique que cette perspective poétique ne soit pas présente, uniquement et comme on pourrait d'emblée le supposer, dans le poème. Elle appartient, selon nous et d'après les auteurs précités, à toute forme d'art en tant que tout art se trouve susceptible de faire apparaître le monde de façon métaphorique, tel que nous le verrons avec la pensée de Bernd Jager. Cet essai est donc un appel à l'ouverture à une autre perspective en psychologie afin d'enrichir la discipline d'une nouvelle façon d'appréhender l'existence humaine. Elle espère mettre en lumière la pertinence de cette perspective poétique pour l'élargissement de la compréhension de la psychologie de l'être humain.

Ma passion pour le cinéma et mon goût pour la poétique des images et leur signification m'amena naturellement, lorsque je décidai de devenir psychologue et conséquemment, de m'inscrire au doctorat en psychologie afin de m'y former, vers le choix de travailler sous la direction du professeur Christian Thiboutot. Ce choix de direction me donna l'opportunité de me pencher à nouveau sur une œuvre filmique dans le cadre de ma recherche. Notre intérêt commun pour le cinéma de Krzysztof Kieślowski m'amena à m'y intéresser davantage et à mettre sa filmographie au centre de ma recherche. L'œuvre du cinéaste devint ainsi le terreau d'exploration de mes questionnements au sujet de ce que le cinéma pouvait apporter à la discipline de la psychologie.

J'eus également, durant mon parcours au doctorat en psychologie, l'opportunité de rencontrer la pensée de philosophes et de psychologues, qui s'étaient eux-mêmes intéressés au pouvoir d'évocation psychologique des images poétiques et à la pertinence des œuvres d'art et de culture pour la psychologie. La section humaniste-existentielle dans laquelle je fus formée me permit donc de mettre des mots et des concepts sur des intuitions que j'avais déjà en tant qu'artiste et en tant que chercheuse, en matière de cinéma. Ces intuitions concernaient le sentiment que le cinéma permettait

à l'être humain d'accéder à une réalité « pleine », augmentée par l'expérience sensorielle et émotionnelle forte rendue possible par son langage. La grande sensibilité des cinéastes face au genre humain est palpable dans leurs œuvres où les couleurs, la musique, les acteurs communiquent les joies et les souffrances de la vie humaine. Cette réalité, pleine et formatrice, que je vivais lorsque je visionnai une œuvre filmique, trouvait une pertinence et un écho dans le domaine de la recherche et de la clinique en psychologie.

Lorsque je débutai mes stages cliniques, la valeur de la recherche à laquelle je travaillais devint encore plus évidente pour moi. En effet, je me trouvais rapidement devant des patients qui faisaient volontiers appel à des images poétiques de leur cru ou encore à des œuvres qu'ils rencontraient ou créaient afin de parler d'eux-mêmes, de leurs espoirs, de leurs manques et de leurs souffrances. De telles images étaient riches de sens et pouvaient, de manière condensée, résumer leur façon de vivre leur réalité.

Ainsi, par exemple, l'image d'un petit animal sous la pression d'un objet écrasant, amenée par une patiente², me sembla évoquer de façon particulièrement frappante la difficulté d'exister qu'elle éprouvait dans son quotidien. La rêverie d'une maison, où les conflits sont gardés hors des murs et donc, de la mémoire, me fut présentée, à un autre moment, par une patiente. De tels conflits peinaient à être intégrés à la mémoire de la patiente en raison des affects difficiles qui y étaient liés. La maison rêvée de la patiente semblait évoquer poétiquement cette mémoire, qui impliquait une partie gardée « à l'extérieur » et oubliée. Une autre patiente me communiqua le type de récit qu'elle préférait. Ces histoires étaient constituées de récits à dénouement familial heureux. Nous avons pu explorer ensemble comment son goût pour ce type de récit révélait ses espoirs à-propos de la création de liens d'attachement réparateurs d'un

² Les exemples cliniques présentés dans cet essai ont été modifiés afin de préserver la confidentialité des patients suivis.

manque initial. Nous avons ensuite pu, à partir de cette expression de ses espoirs au sujet de liens familiaux réparateurs, élaborer ensemble la façon dont elle pouvait créer, dans son vécu actuel, des liens d'attachement forts sur lesquels elle pouvait finalement s'appuyer.

La façon dont j'appréhendai le monde avec ces patientes s'enracinait donc dans une perspective à-travers laquelle les images et les œuvres, en mettant en scène et en représentant l'expérience vive de celles-ci, plaçaient l'imagination au cœur de leurs possibilités narratives et partant, de leur processus d'élaboration psychique. Cette résonance poétique transposait, dans le domaine de la clinique, mes intuitions de recherche au sujet de la pertinence de la poétique des images et des œuvres pour le domaine de la psychologie. Une maison devenait une mémoire non intégrée, un petit animal écrasé par un objet devenait une patiente qui peinait à exister, un récit à dénouement familial heureux devenait l'espoir de liens d'attachement réparateurs.

La recherche que je souhaitais élaborer au sujet de la perspective poétique en psychologie et la façon dont mes patientes me communiquaient des images uniques pour me parler de leur vécu émanaient toutes deux, pour moi, d'une façon de voir le monde qui impliquait une interprétation de ce monde toujours vivante et jamais achevée. Elle m'informait au sujet d'un processus de mise en œuvre de soi qui était, pour ces patientes, nourri par les images et les œuvres qui peuplaient leur imaginaire. Chaque nouvelle rencontre avec une œuvre avait le potentiel d'éveiller en elles une nouvelle façon de raconter leur histoire et conséquemment, de se comprendre elles-mêmes.

Cette interprétation de leur vécu, par mes patientes, à partir d'images poétiques et d'œuvres, me rappelle comment le philosophe Paul Ricœur comprend phénoménologiquement la notion de « monde ». L'herméneute le décrit ainsi :

Reprenant une déclaration antérieure, je dirai que, pour moi, le monde est l'ensemble des références ouvertes par toutes les sortes de textes descriptifs ou poétiques que j'ai lu, interprétés et aimés. Comprendre ces textes, c'est interpoler parmi les prédicats de notre situation toutes les significations qui, d'un simple environnement (*Umwelt*), font un monde (*Welt*). C'est en effet aux œuvres de fiction que nous devons pour une grande part l'élargissement de notre horizon d'existence. Loin que celles-ci ne produisent que des images affaiblies de la réalité, des « ombres » comme le veut le traitement platonicien de l'*eikon* dans l'ordre de la peinture ou de l'écriture (*Phèdre*, 274e-277e), les œuvres littéraires ne dépeignent la réalité qu'en l'*augmentant* de toutes les significations qu'elles-mêmes doivent à leurs vertus d'abréviation, de saturation et de culmination, étonnamment illustrées par la mise en intrigue (1983, p. 151).

Mes patientes associaient à leur propre expérience les images qu'elles décrivaient et les œuvres auxquelles elles faisaient allusion. L'idée d'un petit animal écrasé par un objet appartenait à un imaginaire culturel où un petit animal peut évoquer plusieurs choses : la petitesse, la discrétion, la difficulté de prendre sa place dans un environnement où les plus grands (ici représentés par l'objet écrasant dominant. Même au moment où mes patientes ne réfèrent pas directement à des œuvres, ce qui par ailleurs, comme je l'ai décrit, peut également arriver, elles utilisaient une perspective poétique sur le monde qui est partagée par les artistes et les œuvres qu'ils créent. Elles poétisaient le monde afin de rendre leur souffrance racontable et intelligible. Et devenaient elles-mêmes (à noter que j'utilise le féminin car mes clientes furent, par pur hasard, uniquement féminines à ce moment de ma carrière - j'eus lors de mes internats des images poétiques données par mes patients masculins tout autant) poètes, écrivaines, actrices de leur histoire. Afin de comprendre leur souffrance, afin de « vivre » leur poème, je devais moi-même me placer dans cette perspective afin d'imaginer ce qu'elles voulaient dire lorsqu'elles me parlaient d'un petit animal, lorsqu'elles me disaient qu'elles ne souhaitaient pas vivre des conflits à l'intérieur de leur maison imaginée, lorsqu'elles rêvaient devant des récits de famille heureuse. Je devais, comme le poète, penser à ce que les images qu'elles me donnaient évoquaient en faisant appel

(implicitement) au même patrimoine culturel, historique et littéraire, que Paul Ricoeur. Je devais penser à ce qu'un petit animal pouvait évoquer au sein d'un poème, d'un film d'animation ou d'un livre pour enfants. Je devais penser à la poétique de la maison à la manière de Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*, lorsqu'il lit les poètes. Je devais penser au potentiel cathartique que peut représenter pour un lecteur les histoires de famille heureuse. Cet essai invite donc le psychologue à explorer une perspective qui l'amènerait, dans une psychothérapie humaniste-existentielle ou psychodynamique à tout le moins³, à entrer dans une compréhension plus profonde du discours amené par le patient en thérapie. Un discours enraciné dans une culture et un imaginaire peuplé d'œuvres, d'images et de poésie. Sans limiter la fonction du psychologue à celle d'un entendre poétique, sa tâche, qui peut par exemple impliquer la formulation d'un rapport d'évaluation formel (i.e. écrit dans un style descriptif et objectif), peut néanmoins évoluer, dans le contact vivant avec le patient, vers un langage qui relève de la métaphore. Ainsi, par exemple, pour le psychanalyste Thomas Ogden, les rêves, les rêveries et les symptômes sont des métaphores de l'expérience inconsciente de l'individu (1997). Conséquemment, dans la mesure où les psychanalystes sont intéressés par l'inconscient, ils doivent apprendre des métaphores (1997). Cela implique de développer une familiarité intime (traduction libre de « intimate familiarity ») avec le travail de la métaphore afin que nous puissions apprendre quelque chose de son pouvoir d'expressivité et de ses limites (1997, p. 729).

Il me parut donc crucial de tenter d'élaborer une recherche qui mettrait à jour la perspective poétique au creux de laquelle le discours de mes patients, alimenté par les œuvres et les images qu'ils rencontraient, naissait, en revendiquant sa pertinence pour

³ « L'écoute » de ces images n'est pas à proprement parler le propre des humanistes et des psychanalystes, mais peut s'éveiller chez n'importe quel psychologue qui s'y intéresse. En revanche, ce qui est spécifique à ces deux approches, c'est de s'être penchés ouvertement sur l'aspect métaphorique et symbolique du langage.

le domaine de la psychologie. La façon de comprendre la notion de monde qu'introduit Ricœur dans le paragraphe précédent implique de voir celui-ci comme un acte de compréhension et de découverte à jamais inachevé. Ce caractère inachevé de la compréhension introduit, en clinique, la possibilité du changement à-travers un dialogue qui permet au patient de porter un regard renouvelé sur lui-même. La compréhension d'une problématique psychologique devient un travail de culture où chaque œuvre ou chaque image poétique qui lui est pertinente nous permet de l'éclairer et de l'enrichir d'une manière nouvelle. Elle nous présente un monde qui est édifié, comme le propose Bernd Jager, sur un seuil et donc sur un deuil, sur un écart en même temps qu'un lieu de passage et de communauté fondamental entre soi-même et autrui (1988). Cette séparation première, que tout être humain expérimente à-travers la perte de la matrice maternelle (originelle) permet également la création de la culture et du langage (1988). En effet, à partir du manque qui nous sépare de ce premier autre qu'est la mère, il faut à l'enfant à apprendre à parler ses besoins et ses frustrations. La mère, qui permet à l'enfant de progressivement tolérer la frustration de la satisfaction totale et absolue de tous ses besoins, lui permet également de transformer ce manque en désir de communiquer. Communication qui permet de retrouver un sentiment d'union originelle – quoique sur le mode dérivé, non absolu et symbolique, de l'ordre des signes. Ce manque, qui conduit au langage, au jeu et à l'expression créative, se transforme donc en un désir, en une force libidinale qui amène l'enfant à se séparer progressivement de la mère afin d'investir d'autres objets de son environnement. Le manque implique donc un désir de rencontrer l'autre qui, par son altérité, si nous la reconnaissons, conserve en nous des zones qui ne sont pas totalement fusionnées à cet autre. Un mystère perdure donc entre nous et les autres si nous nous appliquons à respecter la présence impartie au seuil qui nous sépare et en même temps, nous lie symboliquement à l'altérité. L'acte de comprendre le monde et de nous comprendre nous-mêmes, parce qu'il nous place devant un autre toujours un peu irrésolu, consiste en un travail de culture supporté par le langage, les arts et la littérature. Cet exercice est sans fin dans la mesure où il s'avère impossible d'accéder totalement à ce que nous

tentons de comprendre. La séparation première avec l'autre accompagne ainsi l'instauration de la différence et ce faisant, de la découverte, de la surprise et de l'exercice de mise en sens du monde via les institutions de la culture et du langage, qui font de tout rapport humain un rapport médiatisé par l'ordre des signes et de l'histoire. Elle permet également à tout être humain de développer un désir de découverte de l'autre en dehors de la relation fusionnelle mère-enfant. Nous pouvons lier cette idée à celle de l'espace potentiel de Winnicott qui est rattaché au développement précoce de l'enfant. En effet, pour Winnicott, l'enfant, dans son processus de séparation d'avec sa mère, aura tendance à s'attacher à des objets qui prennent, pour lui, la place du sein (Winnicott, 1975). Par la suite, l'objet est progressivement désinvesti. Au même moment, les phénomènes transitionnels deviennent diffus et se répandent dans ce que nous nommons la sphère culturelle (Winnicott, 1975). Une telle sphère englobe bien plus que la création artistique telle qu'elle est communément admise. Winnicott y inclut l'expression d'une créativité qui a le potentiel de se manifester dans le quotidien de tout être humain. Ainsi, le domaine culturel de l'être humain inclut tout autant « le jeu, la création artistique et le goût pour l'art, le sentiment religieux, le rêve et aussi le fétichisme, le mensonge et le vol, l'origine et la perte du sentiment affectueux, la toxicomanie, le talisman des rituels obsessionnels, etc. » (Winnicott, 1975, p. 12).

Eva Simms, dans son ouvrage *The Child in the world* (2008), fait référence à Gaston Bachelard en avançant que l'être humain n'est pas, comme l'affirme Heidegger, initialement « jeté » dans un monde hostile et imprévisible, mais vient (le plus souvent) au monde dans le bien-être et la chaleur des eaux maternelles (2008). L'enfant, à partir de ce giron, apprendra progressivement à interagir avec les choses, à jouer, à parler et à être parlé (2008). L'enfant apprend progressivement le potentiel métaphorique du langage en assimilant le fait selon lequel un mot n'entretient pas une relation fixe et littérale à un objet. Ainsi, dans le discours, le mot peut prendre différentes significations selon le contexte dans lequel il est formulé (2008). Simms raconte une anecdote au sujet de la petite fille de Piaget qui aurait dit, au sujet du mouvement de va et vient

de l'eau d'un lac sur la plage de sable : « c'est comme les cheveux d'une petite fille qui se font peigner! » (Traduction libre dans Simms, 2008, p. 192). L'auteure fait valoir que la métaphore permet à deux termes opposés d'interagir. La collision sémantique entre le sable et les cheveux crée une nouvelle dimension de signification. Cet exemple permet de mettre en lumière les capacités inventives du langage au sujet de la création d'un surplus de sens et de sa capacité de renouvellement constant. Lakoff et Johnson font valoir qu'un tel type de pensée métaphorique est la base de la pensée conceptuelle (dans Simms, 2008). Ainsi, selon ces auteurs, nos concepts culturels et scientifiques, à travers lesquels nous comprenons le monde et organisons la réalité, sont également des métaphores (dans Simms, 2008). La métaphore est donc une activité fondamentale de l'esprit humain (Simms, 2008). En débutant en bas âge, elle désigne le pivot où les mondes sensoriels et symboliques s'entrelacent (Simms, 2008). Alors que Billow démontre la présence de la production cohérente de métaphore chez des enfants de sept mois à six ans, elles révèlent également une baisse de l'activité métaphorique dans le langage avec l'âge (dans Simms, 2008). Ainsi, plus l'enfant est jeune, plus son activité est métaphorique. Ces données révèlent ainsi que la métaphore consiste en l'une des fonctions premières et élémentaires du langage (Simms, 2008). La métaphore est associée, chez l'enfant, au jeu alors que ce qui est connu est associé avec ce qui est inconnu. Ainsi, dans l'étude de Billow, l'enfant qui joue avec un animal en caoutchouc peut le faire grimper sur le dos de l'observateur en l'associant à une forêt, puis lui faire « manger » ses cheveux en les assimilant à de l'herbe (dans Simms, 2008). Ici, l'imagination guidée par la métaphore, selon Ricœur, ne produit pas des images en tant que résidus sensoriels, mais consiste plutôt en la projection d'un monde dans lequel nous sommes capables de changer l'horizon de notre existence (dans Simms, 2008). Le développement humain des premières années de la vie est imprégné de cet élan imaginatif : l'enfant doit continuellement changer l'horizon de son existence afin de grandir (Simms, 2008). En gardant le langage libre et ouvert et en gardant un silence essentiel sur ce qui n'est pas dit, l'élan métaphorique guide la curiosité de l'enfant vers de nouvelles régions d'expérience (Simms, 2008).

En prolongeant le langage et en y habitant, la pensée peut être ouverte et libre en s'appropriant des choses qui n'avaient pas encore été pensées (Simms, 2008). Les mots ont le pouvoir d'évoquer le non-dit et de rendre présent ce qui est sensoriellement absent (Simms, 2008). La grammaire amène la polysémie des mots en interaction en produisant un surplus de sens (Simms, 2008). Ce surplus de sens dirige l'esprit de l'enfant au-delà du présent et ouvre la dimension des référents symboliques qui rendent le discours culturel possible (Simms, 2008)

Cette rencontre de nouvelles possibilités permet de faire surgir la créativité chez l'être humain qui fait face à un environnement nouveau et voit le besoin de s'approprier son monde et de l'habiter d'une manière fructueuse, et ce, aussi bien pour lui-même que dans le contexte du monde qu'il est appelé à recevoir, à habiter et à son tour, à transformer par sa présence. Le dialogue thérapeutique pourra être l'une des voies qui lui permettra de faire sens d'une situation à-travers sa mise en récit et sa « poétisation » (i.e. sa transformation imaginative et transitionnelle), qui lui permettent de traduire son vécu et d'augmenter ses possibilités de s'orienter dans l'être. Cette créativité n'est possible que parce que le thérapeute se positionne d'emblée comme un autre qui ne possède pas tout le savoir qui permettrait la guérison du client, mais sert plutôt de guide afin d'éclairer la manière à partir de laquelle le patient se représente sa souffrance et celle sur la base de laquelle il peut arriver à transformer cette souffrance en sens, en images et en récit. Récit qui n'est autre que l'histoire du patient lui-même en train de se faire et de s'arriver à lui-même.

L'élaboration d'une perspective poétique en psychologie implique donc la reconnaissance d'une recherche qui ne prétend jamais totaliser la connaissance d'une problématique. Elle s'élabore à la manière d'une institution culturelle, comme l'affirmerait Jager (1988), ou d'une œuvre. Le chercheur demeure toujours, à la manière de l'androgyné de Platon (380 av. J.-C.), incomplet, incertain et en quête de ce qui lui manque : une totalité paradoxalement impossible à combler et qui correspond, ici, à la

condition de tout être humain. Le chercheur est donc une créature de désir, un Éros toujours amoureux, qui ne demande qu'à être émerveillé, déstabilisé, temporairement unifié par la rencontre d'une œuvre qui le bouleverse et le remet en question. Une œuvre qui met parfois, aussi, des mots nouveaux sur une intuition ancienne ou une théorie précédemment élaborée, en lui donnant des couleurs revivifiées. En effet, l'application pratique de la perspective poétique que nous proposons dans notre deuxième article nous permet d'explorer comment la problématique psychologique de rupture et de continuité identitaires peut être mieux comprise à-travers la poétique propre à l'œuvre cinématographique qu'est *Bleu*. De la perspective poétique de la rupture et de la continuité identitaires que raconte *Bleu* émerge plusieurs images que nous assimilons à une poétique de la brisure et du recouvrement. À son tour, cette poétique de la brisure et du recouvrement peut être liée et séparée des images poétiques qui nous sont inspirées par un mythe ancien : celui de l'androgynie de Platon (380 av. J.-C.), comme nous le verrons plus loin dans l'essai. Notre recherche fut ainsi un véritable exercice de découverte, lorsque nous nous sommes intéressée, tout d'abord, à l'exploration de l'apport du cinéma pour la recherche en sciences humaines (sur la base de l'œuvre de Kieslowski. À partir de cette étude, nous avons choisi une œuvre et une thématique psychologique qui nous semblait impartie à cette œuvre, qui avait déjà été abordée dans l'étude précédente. Le film *Bleu* fut choisi en raison de son contenu poétique qui nous paraissait évoquer une réalité psychologique de façon particulièrement riche et évocatrice. Le rapprochement entre le langage poétique amené par le film et certains concepts psychologiques nous paraissait particulièrement frappant. Le choix conceptuel de la rupture et de la continuité identitaires nous apparut fertile en raison des rapprochements et des zones d'écart que nous pouvions faire entre le langage poétique du film et ce concept psychologique. Le film nous paraissait ainsi proposer une variation poétique et narrative de la compréhension de la rupture et de la continuité identitaires à-travers le récit du deuil de Julie qui implique, nous le verrons, une certaine « résilience » identitaire, c'est-à-dire une capacité de se transformer qui l'amène à surmonter la perte et le trauma introduits par la

perte soudaine de sa fille et de son mari dans un accident de voiture. Comme on le verra, cette résilience débouchera sur l'ouverture sur de nouvelles possibilités narratives à-travers la réécriture et la correction de la symphonie avec l'aide d'Olivier tout particulièrement.

Nous avons laissé émerger de notre compréhension de la rupture et de la continuité identitaires dans le film une perspective poétique dans laquelle s'imbriquent des images de brisure et de recouvrement. Ainsi, cette rupture identitaire nous était présentée poétiquement via des mises en scène du film, par exemple à-travers la vitre-miroir que Julie casse après avoir appris la mort de sa fille et de son mari. Sa volonté de détruire sa mémoire est également évoquée à-travers la symphonie de son mari, qu'elle jette dans une benne à ordures qui la déchiquète. Le trauma qui brouille ses souvenirs est évoqué par les trous noirs, accompagnés de segments de la symphonie de son mari, qui apparaissent lorsque la mémoire de ce dernier est activée chez la jeune femme. Le lustre de sa fille d'Anna, brisé par l'héroïne et placé au centre de son nouvel appartement solitaire parisien, évoque poétiquement le sentiment de perte que vit Julie, incomplète et brisée suite à la mort des êtres chers.

Dans notre discussion, nous avons cherché à étudier ces images de brisure et de recouvrement afin de mieux comprendre la perspective poétique qui avait émergé de notre étude. Nous avons ainsi pu découvrir comment la poétique de la brisure et du recouvrement dans *Bleu* peut être vue dans sa manière d'être enracinée dans une perspective alimentée par les influences d'images fortes dont nous relevons la présence dans des œuvres aussi anciennes que le mythe de l'androgyne, de Platon. L'étude de cette proximité avec le mythe nous permet d'appréhender l'image comme évocatrice de thèmes psychologiques tels que la séparation, le deuil et l'amour. L'étude de la poétique de la brisure et du recouvrement permet donc à l'image d'exprimer son potentiel de signification. Elle permet également de contribuer à l'élaboration d'une perspective poétique en psychologie en faisant valoir comment des œuvres telles que

Bleu ou des mythes, tels que celui de l'androgyné, peuvent nous permettre d'éclairer la psychologie humaine sous un jour nouveau, c'est-à-dire de la placer dans la mire de l'existence vive peinte aussi bien au cinéma que dans la mythologie, qui ont pour point commun de l'évoquer en sortant la réflexion psychologique de ses automatismes théoriques et/ou de sa propension à l'abstraction et à l'objectivité.

Afin d'élaborer cette perspective poétique, il nous est donc naturel d'initier un dialogue avec une œuvre qui nous a nous-même, en tant que chercheuse en cinéma, bouleversée et qui a également éveillé l'intérêt de la psychologie avant nous : celle de Krzysztof Kieslowski. L'œuvre devient ainsi et en elle-même un interlocuteur qui nous permet de révéler la pertinence du cinéma pour cette discipline. Cette perspective poétique est révélée par ce que Bernd Jager comprendrait comme son statut métaphorique. Cette appartenance à un monde métaphorique implique que des objets matériels que nous voyons dans *Bleu* évoquent pour nous autre chose que leur « objectivité », que leur seule réalité empirique. Ainsi, une vitre-miroir cassée par Julie dans l'hôpital qui l'héberge est vue comme autre chose qu'un acte vandale qui demande réparation matérielle. Lorsque l'infirmière lui affirme qu'ils remplaceront la vitre, elle évoque en quelque sorte la résilience de Julie qu'elle souhaite favoriser. Elle lui promet que ceux qui désirent la voir guérir vont lui permettre de se retrouver, de se reconnaître dans une glace à nouveau. La vitre devient donc, dans *Bleu*, plus qu'un objet matériel. Quand elle se casse, une alarme retentit. Cette scène met en images et en sons de manière forte le trauma qui affecte Julie. Une partie fragile de l'héroïne s'est « cassée », la laissant dangereusement exposée au monde. Sans l'intervention d'un autre, Julie est menacée d'anéantissement (d'où la scène où elle entreprend de se suicider). Les liens brisés entre elle et son mari, puis sa fille, se révèlent ainsi en tant que valeurs de protection que la vitre permet d'évoquer. Nul n'est protégé dans une maison aux vitres brisées. Et le remplacement de la vitre est rendu possible dans le film via l'intervention d'autrui. Ce sont donc de nouveaux liens qui permettent à Julie de retrouver un sentiment de protection, de fixer des vitres neuves dans sa maison

brisée. La brisure de la vitre dans *Bleu* nous permet ainsi de vivre l'expérience du trauma en vivant, comme Julie, l'état d'alerte qui s'ensuit lorsque l'alarme retentit dans l'hôpital. Nous vivons avec Julie cette alerte, émotionnellement interpellés par le récit et sensoriellement stimulés par les images et les sons qui nous habitent de leur communication poétique. Nous comprenons maintenant mieux l'existence traumatisée à-travers l'expérience de la poétique de ce film.

Dans cette optique, cet essai propose deux études qui prennent la forme de deux articles, une discussion qui émane de ces deux études et une conclusion.

Cet essai cherche ainsi à répondre à la question de recherche suivante : «Comment peut-on élaborer un type de recherche qui relève d'une perspective poétique en psychologie à partir d'une lecture herméneutique de l'œuvre de Krzysztof Kieslowski?».

Le premier article permet de mettre en lumière l'apport du cinéma pour la recherche en sciences humaines et plus particulièrement, pour la psychologie, et ce, à partir d'une étude de l'œuvre de Krzysztof Kieslowski. Cet article consiste en la base théorique et méthodologique sur laquelle repose notre recherche. Il présente ainsi les grandes lignes d'une approche poétique de la recherche en psychologie à partir du cinéma de Kieslowski. Cet article a été publié dans la revue *Recherches Qualitatives* après avoir obtenu une réponse positive du processus d'évaluation par des pairs (Dame et Thiboutot, 2016). Son originalité réside dans son exploration inédite des possibilités heuristiques, thérapeutiques et éthiques de l'étude herméneutique d'œuvres cinématographiques. Ces possibilités sont mises à jour grâce à un dialogue entre différentes œuvres cinématographiques de Krzysztof Kieslowski et des théories philosophiques et/ou psychanalytique pertinentes à la discipline de la psychologie. L'exploration du film *Bleu* nous amène ainsi à découvrir comment le cinéma nous permet d'avoir accès à une réalité qui excède les balises du savoir objectif et fait ap-

pel, par exemple, à nos émotions. Elle nous permet ainsi de rencontrer, de façon poétique, à travers le langage visuel et sonore du cinéma, la réalité psychologique du deuil et du trauma, ainsi que la tâche de réunification qui attends l'héroïne du film, Julie. La poétique du film permet donc de faire apparaître ces réalités psychologiques plutôt que de les conceptualiser, et ce, en mettant en scène ce qu'*être*, ce qu'*exister* signifie pour l'héroïne. De plus, la théorie de Paul Ricœur, en dialogue avec le film *La double vie de Véronique*, où l'héroïne arrive à mieux se comprendre à-travers la photographie, l'œuvre du marionnettiste et le roman projeté de ce dernier, nous aident à penser la manière dont le cinéma nous permet de nous révéler à nous-mêmes en enrichissant la compréhension que nous avons de la psychologie humaine à partir de notre situation de doctorante en psychologie. Puis, les œuvres *Tu ne tueras point* (1988) et *Décalogue 8* (1990) révèlent comment le cinéma nous aide à comprendre l'autre en nous permettant de nous identifier à celui-ci, dans ses forces comme dans ses faiblesses. Nous explorons également la façon dont la pensée d'Aristote, dans sa *Poétique* (1932), nous permet de penser le potentiel cathartique du cinéma. Cette catharsis permet de faire des rapprochements entre l'expérience du cinéma et la « digestion » émotionnelle qui peut faire partie de l'expérience thérapeutique. La part de mystère qui caractérise le cinéma de Kieslowski peut également nous rappeler la psychanalyse dans l'espace d'élaboration qu'il offre au spectateur. *Décalogue 1* (1989) nous permet de penser aux limites de la connaissance scientifique à nous prémunir contre les tragédies qui peuvent accabler la condition humaine. Ce deuil permet d'ouvrir notre pensée vers de nouvelles perspectives qui, pour Kieslowski, consistent en l'absence de réponse finale aux grandes questions existentielles. Absence qui est mise en scène dans le langage même de ses films. Ce cinéma introduit ainsi la possibilité du changement dans l'existence humaine, de même que de la remise en question de nos modes d'être et nos manières de vivre. C'est ainsi que le cinéma permet de penser la rencontre thérapeutique comme productrice de bouleversements et d'ouverture à de nouvelles possibilités d'être dans le monde. Les œuvres *Le Hasard* (1987) et *La double vie de Véronique* et *Rouge* (1994), dans lesquels les personnages ont plusieurs

« vies », peuvent ainsi être mise en dialogue avec la théorie de l'identité narrative de Paul Ricœur, qui implique une déstabilisation et un renouvellement identitaires constants (1985). Ainsi, notre essai se base sur la notion d'identité proposée par Ricœur dans son ouvrage *Soi-même comme un autre* (1990). Cette notion d'identité implique deux pôles : l'*idem* et l'*ipse* qui représentent respectivement la partie stable et changeante de l'identité. La notion d'identité narrative de Ricœur implique la médiatisation de ces deux pôles de l'identité en un récit de soi unifié. La théorie de Ricœur devient ainsi la base de la notion de rupture et de continuité identitaires dont nous traiterons dans notre second article. La pensée de Nietzsche au sujet de l'oubli (dans Gadamer, 1996) peut être, de plus, mise en lien avec la part d'oubli des personnages kieszlowskiens dans ses films, et ce, au sens où il semble permettre leur réactualisation en ouvrant un nouvel itinéraire narratif enrichi par les apprentissages des « vies antérieures ». Un tel renouvellement est également celui du chercheur herméneute qui trouve dans la multiplicité des œuvres autant de variations poétiques, qui correspondent à différentes façons de connaître et même plus radicalement, de ressentir et de vivre, un phénomène psychologique. Le chercheur peut ainsi comprendre qu'il existe de multiples façons de vivre un deuil, par exemple, en étant appelé à enrichir sa compréhension du deuil à-travers chacune des œuvres qui traitent de ce thème. La pensée de Minkowski (1936), pour sa part, nous propose de mettre en prose la poésie du monde afin de révéler ce dernier dans sa totalité poétique. Gaston Bachelard, pour sa part, conçoit la poésie comme la base de toute phénoménologie et nous permet de penser les cinéastes en tant que phénoménologues (1957). Le psychanalyste Slavoy Zizek fait appel à la théorie lacanienne afin de relever des éléments qui, dans l'œuvre kieszlowskienne, se répètent d'un récit à l'autre en les qualifiant de *sinthomes* ou de « réel brut extra narratif » (2013, p. 46). La présence de ces éléments, selon lui, permet de faire valoir que la fiction n'est pas due à une fuite de la réalité mais, au contraire, à un « retour du Réel » (2013, p. 49). Ces *sinthomes* sont réels dans la mesure où ils sont ce qui demeure et ce qui renvoie à l'identique dans tous les univers symboliques possibles (Zizek, 2013). Ainsi, on retrouve la même bouteille de lait dans différents

épisodes du *Décatalogue* (Kieslowski, 1989-1990). Cette bouteille est intégrée, par ailleurs, dans les récits de personnages qui varient d'un épisode à l'autre. La pensée de Zizek nous amène également à évaluer l'avantage éthique de la recherche à partir d'œuvres cinématographiques. Un tel type de recherche nous permet d'éviter l'accès au « royaume » de l'intimité de sujets réels qui, selon Kieslowski, est interdit (dans Zizek, 2013, p. 11). Sans prétendre que toute recherche, ou toute œuvre filmique documentaire, représente une intrusion dans l'intimité de ses sujets, l'étude de la fiction, dans le domaine de la recherche en sciences humaines, permet au chercheur de se prémunir d'un tel risque.

Le deuxième article consiste en une étude de la problématique de la rupture et de la continuité identitaire dans le film *Bleu*, de Krzysztof Kieslowski. Il consiste en une application pratique de la théorie élaborée dans le premier article au sujet de la pertinence de l'étude du cinéma pour la recherche en psychologie. Cet article permet une telle exemplification des thèses du premier article à travers l'exploration concrète du deuil de Julie dans *Bleu* et, plus particulièrement, des ruptures et continuités identitaires qui se révéleront lors de ce processus de deuil. L'article fut publié dans la revue interdisciplinaire *Cinémas*, après avoir été soumis à une évaluation, qui s'est elle aussi avérée positive, par les pairs (Dame, 2017). Cette étude porte un regard original sur le film *Bleu* en explorant une thématique qui n'a pas encore été étudiée sous l'angle d'une perspective poétique (comme nous le faisons dans cet article) et à partir de l'étude d'une œuvre cinématographique. L'itinéraire personnel, existentiel et narratif de Julie, dans *Bleu*, qui fait face à une perte immense et traumatique, permet en effet de rencontrer l'expérience de la perte à nouveaux frais, c'est-à-dire dans la perspective ouverte par l'herméneutique. Cette expérience, que *Bleu* contribue en quelque sorte à explorer, à exemplifier et à décrire, sera également mise en dialogue avec la pensée existentielle et avec quelques concepts de la psychanalyse. Ceci afin de dégager l'originalité et la contribution de la perspective poétique que nous engageons, à

notre discipline de référence, la psychologie. Cet article permet ainsi de faire rayonner la fertilité d'une perspective poétique en psychologie en tissant des liens et des espaces de partage entre celle-ci et celle des études cinématographiques. La psychologie s'insère donc dans un discours qui, à l'instar de cette revue, « milite en faveur d'un éclatement des disciplines, d'où son ouverture aux réflexions interdisciplinaires, aux nouveaux objets et aux nouvelles méthodes » (Revue *Cinémas*, 2019).

Ces deux études servent ainsi de base à l'élaboration d'une perspective poétique en psychologie. Cette élaboration théorique est présentée dans une discussion qui suit les deux articles. Ainsi, les images de brisure et de recouvrement qui ont émergé de l'étude de *Bleu*, telles que nous les avons présentées dans le deuxième article, deviennent le terreau d'exploration à partir duquel nous élaborons notre discussion théorique finale.

CHAPITRE 1. CHEMINS DE COMPRÉHENSION

1.1. Contexte théorique

1.1.1. Revue critique de la littérature pertinente

Selon le *dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 3e éd. (Aumont et Marie, 2016), dès que le septième art s'imposa comme spectacle de masse, il suscita l'intérêt des philosophes, des sociologues et des psychologues. Depuis plus d'un demi-siècle, l'Université a fait du cinéma, de son histoire, de sa théorie, de sa réception et de sa critique, un objet d'étude, notamment en multipliant et en spécialisant ses possibilités d'approche (Aumont et Marie, 2016). Ainsi, Jacques Aumont et Michel Marie rapportent que la représentation, au cinéma, de la notion psychologique d'« image mentale », apparaît dès l'origine du médium (2016). L'image mentale aurait ainsi joué un rôle décisif, par exemple, dans l'esthétique du cinéma « impressionniste » français. Sous la définition d'« image mentale » du dictionnaire d'Aumont et Marie, nous trouvons cette citation de Dulac, écrite en 1924:

Le plan psychologique, le gros premier plan, comme nous l'appelons, c'est la pensée même du personnage projeté sur l'écran. C'est son âme, son émotion, ses désirs... La vie intérieure, rendue perceptible par les images, c'est avec le mouvement tout l'art du cinéma... Le cinéma est merveilleusement outillé pour exprimer ces manifestations de notre pensée, de notre cœur, de notre mémoire (2016).

En 1945, Maurice Merleau-Ponty, philosophe français et l'un des plus célèbres représentants de la phénoménologie après Husserl, consacra au cinéma un important ouvrage : « Le cinéma et la nouvelle psychologie » (Aumont et Marie, 2016). Dans cet ouvrage, il fait valoir l'idée selon laquelle le film fait voir le lien du sujet et du monde. Il ne cherche pas à l'expliquer. Le film se perçoit donc avant de se penser. Autrement dit, le cinéma met en scène les phénomènes psychologiques et nous permet d'en faire une expérience essentiellement antéprédicative. Le chercheur n'accède donc pas intellectuellement, a priori, à ces réalités psychologiques : il les éprouve au départ à-travers l'expérience sensible de l'œuvre. Le cinéma appartient donc à une façon sensible de rencontrer un phénomène psychologique. Cette rencontre sensible est rendue possible à-travers le langage poétique sonore, visuel et narratif propre au cinéma. Ce langage est « compris » par le spectateur, qui expérimente le trauma de Julie, alors qu'elle fracasse une vitre et qu'une alarme retentit. L'œuvre permet de dévoiler la portée métaphorique du geste de Julie, ce que ce geste tente d'exprimer de son vécu psychologique. La mise en scène filmique augmente la compréhension du trauma de Julie en favorisant chez le spectateur l'expérience sensible du trauma de Julie. Cette expérience se différencie de la conceptualisation que pourrait en faire le psychologue, s'il cherchait à appliquer une grille d'interprétation sur le comportement de celle-ci. Cette poétique est perçue sensiblement, à-travers le tissu narratif, les événements et les relations du film, qui contribuent à communiquer le vécu des personnages et le sens des situations existentielles auxquelles ils sont confrontés. Pour Merleau-Ponty, le film nous apparaît ainsi à-travers une forme temporelle dans laquelle il se trouve révélé par le rythme et l'agencement des images et des sons (Aumont et Marie, 2016). Cette théorie nous apparaît pertinente afin de comprendre comment le cinéma peut viser une vérité qui nous apparaît à-travers une perspective poétique. Cette poétique est créée par l'expérience que propose l'œuvre. Un élément (image, son) est ainsi associé à d'autres (images, sons) afin de créer un sens nouveau qui dépasse et englobe le sens de chaque élément isolé. Le film consiste donc en un tout

poétique complexe dont le sens n'est tiré qu'après que nous ayons terminé celui-ci et ce faisant, que nous ayons vécu l'expérience d'une totalité signifiante au-delà de ses constituantes et/ou des effets de mise en scène qui la favorisent. Comme l'affirme Heidegger, l'œuvre d'art [qu'est pour nous le cinéma] ne vise pas à reproduire ce qui existe déjà. Elle fait apparaître la vérité et « *fait advenir* un monde » (dans Dastur, 2007, p.85). C'est *Bleu* qui permet au trauma de Julie d'apparaître, d'être compris par le psychologue et non pas l'objectivité du trauma qui simplement, est reproduite dans le film. C'est ainsi que le cinéma permet un véritable dévoilement de la psyché humaine ou mieux encore, de ce que signifie exister, pour Julie qui est traumatisée. Il contribue à la relance de notre « réflexivité » pour reprendre l'expression de Roussillon en faisant appel à notre capacité à nous « sentir » qui repose sur la capacité à « constituer les sensations en messages symboliques, en « signifiants » » (2008, p. 8).

Notre choix de l'exploration du cinéma de Krzysztof Kieslowski, plutôt qu'un autre cinéaste, dans le cadre de cette recherche, est motivé par la valeur existentielle et psychologique de ses œuvres, qui fut démontrée par des philosophes et chercheurs en psychologie. Ainsi, J. Kickasola affirme que le cinéma de Krzysztof Kieslowski a le potentiel de générer une théorie et non l'inverse (2004). La pertinence du cinéma de Kieslowski pour la psychologie fut également mis au jour par plusieurs recherches qui portaient sur l'exploration de problématiques psychologiques dans ses films (Alix, 2011; Thiboutot, 2010; Wilson, 2000 ; Zizek, 2013). En effet, alors qu'Alix se questionnait au sujet du travail d'existence dans le film *Bleu* (2011), Thiboutot s'intéressait au thème du deuil dans le même film (2010). Zizek, pour sa part, a jeté un regard psychanalytique sur plusieurs œuvres de Kieslowski en y appliquant des concepts lacaniens (2013). Dans le domaine des études françaises, Wilson (2000) s'est intéressé aux problématiques psychologiques de la mémoire et de la survivance dans l'œuvre francophone du cinéaste. Kieslowski a également accordé plusieurs entretiens autour de sa démarche artistique qui est, pour nous, révélatrice au sujet de la valeur de son œuvre pour la discipline de la psychologie. L'ouvrage auquel nous ferons

principalement appel, en ce sens, est son livre *Le cinéma et moi* (Kieslowski, 2006). Dans cet ouvrage, le cinéaste explique comment, par son œuvre, il cherche à « enrichir le portrait de l'être humain d'une dimension supplémentaire, celle des pressentiments, des intuitions, des rêves, des préjugés [...] en un mot de la vie intérieure » (p. 212). Comme nous le verrons, cette mise au monde d'une vérité psychologique est réalisée par Kieslowski à-travers le médium du cinéma et se trouve poétisée par le langage sonore et visuel de cet art.

1.1.2. L'herméneutique des œuvres de fiction

Afin d'explorer la pertinence de l'œuvre cinématographique de Kieslowski pour la discipline de la psychologie, nous mettrons l'œuvre en dialogue avec la pensée du philosophe Paul Ricœur. Nous nous intéresserons plus particulièrement à la théorie du penseur en ce qui concerne les œuvres de fiction. Ainsi, pour le penseur, le récit introduit ce qu'il appelle une « innovation sémantique » (1983, p. 10). Une telle innovation est due à l'invention, dans le récit, d'une intrigue qu'il perçoit comme une « œuvre de synthèse » (1983, p. 10). Ricœur décrit ainsi le pouvoir de synthèse du récit : « par la vertu de l'intrigue, des buts, des causes, des hasards sont rassemblés sous l'unité temporelle d'une action totale et complète (1983, p. 10) ». Dans le cinéma que nous étudions dans cet essai, nous avons également un récit au sens où l'entend le philosophe. Un récit implique que l'expérience humaine est rendue intelligible à-travers une histoire qui comprend des personnages, un début et une fin, etc. Il permet d'explorer l'existence humaine dans son caractère temporel et dans sa finitude. Ce récit est la trame fictive des films de Kieslowski. Il prend la forme, par exemple, de l'histoire de la perte brutale vécue par Julie de sa fille et de son mari, dans *Bleu*.

Pour Ricœur, la « synthèse de l'hétérogène » que permet le récit rapproche celui-ci de la métaphore (1983, p. 11). Ainsi, le récit comme la métaphore permettent de faire apparaître ce qui n'a pas encore été dit. La pensée de Ricœur, en tant qu'elle rapproche le récit de fiction de la métaphore, nous permet d'inscrire notre étude des œuvres de Kieslowski dans le cadre d'une herméneutique de la fiction, ainsi que dans le cadre d'une théorie de la métaphore. Pour Ricœur, la métaphore permet une innovation par la « production d'une nouvelle pertinence sémantique par le moyen d'une attribution impertinente » (1983, p.9). Cette métaphore reste « vive » aussi longtemps que nous pouvons percevoir une « résistance des mots dans leur emploi usuel » et une « incompatibilité » de ces mots à une interprétation littérale de la phrase (1983, p.9, en italique dans le texte). En effet, le potentiel métaphorique du cinéma stimule des découvertes inédites au sujet de la compréhension de la psychologie humaine. Ainsi, nous verrons que le langage cinématographique qu'utilise Kieskowski fait appel au potentiel d'évocation poétique des images et des sons. Il nous semble donc pouvoir être mis en lien avec la pensée du récit et de la métaphore de Ricœur, tout à la fois. Lorsqu'un lustre bleu évoque, pour nous, la perte douloureuse et brutale de la fille de Julie, ce lustre devient un poème qui le fait apparaître comme autre chose qu'un simple lustre. La signification du lustre est donc enrichie de nouvelles possibilités d'évocation. Il se lie à tout un réseau d'images qui peuvent s'y rattacher poétiquement comme, par exemple, l'image de l'être humain scindé dans le mythe de l'androgyne de Platon – sur lequel nous reviendrons plus loin (380 av. J.-C.).

Ricœur perçoit ses études *La métaphore vive* et *Temps et récit* comme deux ouvrages jumeaux en affirmant que, malgré le fait que la métaphore relève de la théorie des figures du discours et le récit de la théorie des genres littéraires, les deux phénomènes produisent des « effets de sens » qui relèvent du même phénomène central qu'est l'innovation sémantique. Nous rapprochons notre pensée de celle de Ricœur, lorsque nous introduisons notre essai au sujet du développement d'une perspective poétique à partir de l'œuvre de Kieslowski. Ceci en rapprochant cette dernière du phénomène de

création métaphorique que nous pouvons rencontrer avec nos patients en clinique. Nous croyons cependant, tel que mentionné plus haut, que l'œuvre permet de rencontrer la métaphore, plutôt que de la penser comme le fait autrement la théorie psychologique (par exemple via le concept de projection). L'appréhension de la métaphore dans le cinéma est d'abord expérientielle, non intellectuelle.

Tel que nous l'avons déjà évoqué dans l'introduction, Ricœur croit que le récit nous permet d'élargir notre horizon d'existence (1983). Nous croyons donc que l'œuvre cinématographique de Kieslowski, en tant que récit fictif, est susceptible de donner un accès privilégié et renouvelé à l'existence humaine et partant, de nous offrir l'occasion de la comprendre mieux et autrement. L'interprétation des œuvres que nous accomplissons ici et qui guide également notre démarche part du principe que Ricœur nomme appropriation :

Par appropriation, j'entends ceci, que l'interprétation d'un texte [ou d'un film de fiction dans le cas de la présente étude] s'achève dans l'interprétation de soi d'un sujet [ici la situation de la chercheuse et psychologue, nous y reviendrons plus loin] qui désormais se comprend mieux, se comprend autrement, ou même commence de se comprendre (1986, p. 170).

Notre perspective s'appuie donc sur l'idée ricoeurienne selon laquelle l'étude herméneutique de récits permet au chercheur de mieux comprendre l'agir et le pâtir humains. Pour le psychologue, une telle étude permet d'améliorer sa compréhension des problématiques psychologiques auxquelles l'être humain est appelé à être confronté. L'être humain ne peut être isolé du monde dans lequel il se déploie. Ses joies comme ses peines –ses traumas, aussi, à l'image de celui de Julie– sont nécessairement situés, sont au-monde et à ce titre, se déploient dans un horizon de communauté et d'historicité. La réflexion herméneutique que Ricœur propose implique ainsi que « la constitution du soi et celle du sens sont contemporaines » (1986, p. 171).

Ricœur souligne également comment l'étude de récits nous permet de tracer des ponts entre nous et autrui. En effet, pour le penseur, l'herméneutique a comme objectif de « lutter contre la distance culturelle » (1986, p.171). Ainsi, pour Ricœur « l'interprétation « rapproche », « égalise », rend « contemporain et semblable », ce qui d'abord était étranger » (1986, p.171) – comme l'expérience traumatique. La pensée de Ricœur valide ainsi notre étude de l'œuvre de Krzysztof Kieslowski en tant qu'œuvre que nous pourrions qualifier de « classique ». Lorsqu'un cinéaste qualifie une œuvre de classique, nous croyons qu'il sous-entend que l'œuvre a gardé de sa pertinence malgré le passage des années et des époques. Elle nous est également pertinente malgré les difficultés que peuvent représenter la langue et l'étrangeté de la culture dans laquelle elle se déploie, particulièrement dans le cas des films de Kieslowski qui ont été réalisés dans la Pologne où il est né et où il a réalisé la plus grande partie de son œuvre. Ricœur nous permet également de rapprocher l'œuvre contemporaine de Kieslowski, de manière encore plus audacieuse, avec des récits plus anciens tels que des mythes provenant de l'époque platonicienne et des récits qui appartiennent à la pensée chrétienne. Une époque et des histoires qui sont, en grande partie, pour plusieurs d'entre nous, lointains et/ou étrangers. L'œuvre de Kieslowski, par sa capacité à nous bouleverser malgré la distance culturelle que représente une langue étrangère (les films polonais sont sous-titrés) et une culture qui n'est pas nécessairement bien connue par la chercheuse (par exemple la compréhension du contexte communiste qui entoure le *Décalogue*), nous confirme également comment le cinéma, par son langage poétique, a le pouvoir de nous rapprocher d'autrui tout en lui permettant de conserver et même, de mettre en valeur sa différence. En effet, toute la beauté d'une œuvre réside dans sa capacité à nous ébranler, à nous éblouir, à nous remettre en question comme elle nous amène à nous interpeler, à nous appeler, à nous reconnaître en elle. C'est pourquoi découvrir une œuvre s'apparente, pour nous, à la découverte d'un cas clinique, d'une façon unique de voir et de sentir le monde qui est pourtant, aussi, celle de notre semblable, humain comme nous, aimant et souffrant. En ces temps cosmopolites, le cinéma peut permettre au psychologue d'ouvrir ses horizons au sujet de sa

proximité avec le genre humain tout en lui permettant de mieux comprendre certaines réalités existentielles.

En adoptant la posture herméneutique de Ricœur, il devient possible de nous comprendre intimement seulement au-travers des œuvres d'art et de culture :

Contrairement à la tradition du *Cogito* [Ricœur fait ici référence à la pensée de Descartes] et à la prétention du sujet de se connaître lui-même par intuition immédiate, il faut dire que nous ne nous comprenons que par le grand détour des signes d'humanité déposés dans les œuvres de culture. 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 ? (1986, p. 130).

La pensée de Ricœur nous permet donc de poser la perspective poétique que nous souhaitons développer en psychologie comme l'étude des œuvres qui, de tout temps et bien avant l'avènement de la science, nous ont permis de comprendre les joies et les souffrances propres à l'existence humaine. Sans ces œuvres, pour Ricœur, il n'aurait pas été possible pour nous de comprendre l'amour et la haine. Puisqu'elles sont également essentielles, selon lui, à la compréhension du soi, sa pensée motive pour nous l'étude de la problématique de la rupture et de la continuité identitaire dans l'œuvre *Bleu* de Kieslowski.

La connaissance de « soi » que permet l'étude d'œuvre consiste, dans le cadre de notre démarche, non pas essentiellement en une entité intime et privée, mais en notre situation de doctorante en psychologie qui œuvre dans une approche humaniste-existentielle. Nous cherchons donc à comprendre, à partir de notre situation de chercheure, la problématique psychologique de rupture et de continuité identitaires de façon renouvelée en l'explorant sous une perspective poétique dans l'œuvre cinématographique qu'est *Bleu*. La pensée ricoeurienne au sujet de la rupture et de la continuité identitaires, telle que déployée dans son ouvrage *Soi-même comme un autre*

(1990), sera, de plus, notre partenaire de dialogue principal lors de l'étude de cette problématique dans le film de Kieslowski.

1.1.3. La poétique de Gaston Bachelard

L'élaboration de la perspective poétique qui fait l'objet de notre essai s'ancre également dans la pensée du philosophe Gaston Bachelard. Nous entrerons en dialogue, plus spécifiquement, avec son ouvrage *La poétique de l'espace* (1957). Dans cette étude, Bachelard élabore une phénoménologie qu'il assimile à une « philosophie de la poésie » (1957, p. 1). Pour lui, une telle philosophie « doit naître et renaître à l'occasion d'un vers dominant, dans l'adhésion totale à une image isolée, très précisément dans l'extase même de la nouveauté d'image » (1957, p. 1). L'image poétique ainsi rencontrée par le chercheur qui y adhère spontanément devient « un soudain relief du psychisme, relief mal étudié dans des causalités psychologiques subalternes » (1957, p. 1). L'image poétique révèle donc, pour Bachelard, une réalité psychologique singulière et originale. Puisque le cinéma est composé d'images en mouvement, il peut potentiellement s'adjoindre une telle poésie. Dans le cas de l'œuvre de Kieslowski, nous croyons que le potentiel d'évocation poétique des images au cinéma se révèle de façon particulièrement puissante. En effet, comme nous le verrons, dans le film *Bleu*, les images du lustre cassé, de la symphonie détruite, puis réécrite et de la vitre-miroir fracassée, puis recouverte, peuvent évoquer (d'une façon unique à ce médium) une poétique de la brisure et du recouvrement. Une telle poétique est traduite ici de façon originale alors qu'elle se déploie grâce aux moyens du langage propre à l'art du cinéma. Elle est donc distincte de la poétique dont traite Gaston Bachelard dans ses œuvres, où il étudie d'abord les textes de poètes. Elle s'y rattache par ailleurs dans le fait qu'elle soit ancrée, comme dans la poétique de Bachelard, dans le pouvoir d'évocation des images. Ces images ne sont pas seulement « dites » au cinéma. Elles ne

sont pas littéraires à proprement parler. Elles pourraient l'être, comme dans l'adaptation, au cinéma, du roman *Cyrano de Bergerac* (1990), par exemple, où la célèbre « tirade du nez » est récitée par Gérard Depardieu. À ce moment, on nous dit que le nez est un cap ou une péninsule. Dans le cinéma de Kieslowski, les associations d'images poétiques sont exercées de manière plus subliminale. L'idée selon laquelle le lustre brisé pourrait représenter une Julie endeuillée de sa fille n'est pas littéralement dit. À aucun moment, Julie affirme : « Je suis brisée comme ce lustre ». Pourtant, le geste que pose Julie en parallèle avec la trame narrative du film amène le spectateur à faire des associations entre le récit de perte de l'héroïne et le geste poétique de brisure du lustre qu'elle pose au cœur de ce récit. Ce procédé me rappelle les petits poèmes de Jonathan Lamy qui ponctuent le documentaire *Un amour d'été*, de Jean-François Lesage (2015) et qui contribuent à infuser le cinéma du réel de Lesage d'une dimension poétique.

Nous croyons également que notre interprétation est nourrie par notre bagage académique, qui consiste principalement en un cadre théorique dans lequel la pensée de divers auteurs alimentent notre perspective poétique sur l'œuvre, et en notre situation culturelle, c'est-à-dire la culture occidentale et l'époque historique dans laquelle nous baignons. Ce bagage nous permet d'élaborer une poétique de la brisure et du recouvrement dans laquelle le lustre de *Bleu* est mis en lien avec l'image de l'être humain scindé propre au mythe de l'androgyné de Platon et avec la théorie de Bernd Jäger au sujet de l'unité métaphorique que nous élaborons plus loin. Nous croyons donc qu'une telle image crée des associations avec des images qui les lui rappellent. C'est par un tel procédé que nous comprenons l'évocation de certaines images poétiques dans les œuvres filmiques. C'est cette poésie des images, véhiculée par l'œuvre de Kieslowski, qui sera mise de l'avant dans notre discussion finale afin d'élaborer une perspective poétique en psychologie à partir de l'œuvre de Kieslowski.

Le poème a, pour Bachelard, une « essentielle actualité », une essentielle nouveauté psychique » (1957, p. 1). Nous faisons appel à la pensée du professeur de psychologie humaniste-existentielle Christian Thiboutot dans notre évocation d'une poétique du cinéma inspirée par l'œuvre de Bachelard. Thiboutot propose de faire appel à la poétique de Gaston Bachelard, telle qu'élaborée dans son ouvrage *La poétique de l'espace*, afin de penser la recherche en sciences humaines (2018). Bachelard, dans cet ouvrage, étudie les poètes dans une démarche phénoménologique qui demeure associée à la poétique des œuvres sur lesquelles il se penche (2018). Thiboutot propose, à partir de l'ouvrage du phénoménologue, de penser une phénoménologie qui nous amène à vivre l'instant poétique, au coeur même de la lecture et de l'écriture qui consiste en notre démarche, plutôt que de chercher a priori un développement conceptuel (2018). Il importe de laisser les images nous bouleverser et de participer à leur apparition (2018). Dans cette recherche, nous élaborons davantage la poétique des images qui se trouvent dans *Bleu*. C'est ainsi que nous pouvons rapprocher notre démarche de celle de Bachelard, tout en poussant plus loin les possibilités d'exploration d'une phénoménologie qui serait inspirée de son œuvre.

C'est donc en accord avec la démarche de Thiboutot au sujet de la pertinence de la poétique de Bachelard pour notre champ que nous abordons les images de brisure et de recouvrement, que nous traitons comme des exemples ou des prototypes, dans notre travail, d'une exploration poétique de l'existence. Nous verrons à ce titre que leur signification déborde les concepts que nous pouvons y attacher et présenterons la psychologie humaine dans un nouveau langage – qui permet à une réalité existentielle d'être pressentie, expérimentée et ultimement, comprise de façon inédite. Son langage en est un qui jaillit dans l'horizon du monde, qui prend le parti des choses, des décors et des mises en scène de la quotidienneté, sur le fond duquel un lustre brisé, une symphonie détruite et une vitre-miroir cassée participent à des situations existentielles saturées de sens. Ces images sont elles-mêmes associées à d'autres récits qui contri-

buent à renforcer leur signification poétique, telle que l'image de l'androgynie de Platon. En parallèle au langage conceptuel se trouve en effet, dans les œuvres d'art et dans leur accomplissement poétique, un réseau de significations traditionnelles et culturelles qui lie ces œuvres les unes aux autres. Comme nous le voyons, ce réseau de résonances franchit la barrière des disciplines artistiques. Dans *Bleu*, le cinéma converse ainsi avec le mythe et la musique. Une telle démarche propose d'ouvrir la discipline de la psychologie à l'interdisciplinarité. Non seulement par sa simple ouverture aux arts, mais depuis l'invocation, à l'intérieur même de son propre domaine, de leur manière de plonger dans le mystère de l'existence pour en explorer le sens.

L'art nous permet d'exprimer des choses aussi intangibles que les émotions et des phénomènes psychologiques complexes tels que la rupture et la continuité identitaires, le deuil et la séparation. Ce que nous percevons dans la vie quotidienne, en l'occurrence, ne permet (souvent) pas immédiatement de nommer notre réalité psychologique. Une poétique, ainsi que le montre Bachelard, le peut. Ainsi une (simple) vitre brisée, dans *Bleu*, suffit pour évoquer la nécessité, pour tout être humain, de se sentir fidèlement soutenu par des liens d'attachement sécurisés. C'est un tel lien que représente Olivier et dont elle parvient à prendre conscience à la fin du film : Olivier est toujours là pour elle, il l'aime toujours et il l'invite à s'exprimer créativement en faisant sa marque dans le monde en tant que compositrice. Elle se rend chez Olivier dont les vitres sont étanches et qui font écho à la vitre brisée du début du film. Le spectateur, en superposant les deux images, se laisse ainsi suggérer que l'espace de jeu de Julie s'est ré-ouvert et qu'elle peut à nouveau désirer, s'affirmer en tant qu'artiste et pleurer, c'est-à-dire accueillir le possible.

Bachelard, plutôt que de chercher la causalité d'une image, fera appel au concept de « retentissement » du psychiatre Eugène Minkowski afin de prendre la mesure de l'« être » d'une image poétique (1957, p. 2, en italique dans le texte). Pour le philosophe, les causes qui seraient débusquées par le psychologue ou le psychanalyste ne peuvent

pas expliquer le caractère inattendu de l'image nouvelle ou l'adhésion qu'elle suscite chez son hôte. Afin d'éclairer philosophiquement le problème de l'image poétique, Bachelard fait appel à une phénoménologie de l'imagination (1957). Cette phénoménologie se définit comme « 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 » (1957, p. 2).

1.1.4. Le seuil

La perspective poétique que nous souhaitons élaborer dans cet essai s'ancre également dans la pensée de Bernd Jager, qui fut professeur dans la section humaniste-existentielle du département de psychologie de l'Université du Québec à Montréal. Dans son article *The obstacle and the Threshold: Two Fundamental Metaphors Governing the Natural and Human Sciences* (1996), Jager fait appel aux métaphores du seuil et de l'obstacle afin d'explorer deux façons distinctes de voir le monde et de le comprendre, incluant soi-même. Il compare ainsi la façon de voir du géologue, lors de ses expéditions scientifiques, à celle que peut adopter le sculpteur (1996).

Dans le texte, Jager raconte l'expédition scientifique d'un géologue dans une région reculée et inhabitée du monde. Le penseur explique comment le géologue, qui se retrouve devant ce qui pourrait ressembler, pour lui, à un environnement intergalactique, voit en fait le paysage d'une manière qui sied à sa tâche professionnelle et s'avère cohérente avec l'orientation épistémologique privilégiée par sa discipline. Sa tâche consiste ainsi à voir le paysage en tant qu'archive ou trace des forces naturelles qui l'ont façonné. Un tel regard lui permet de reconstruire le cours du développement naturel de ce paysage géologique. Sous un tel regard, la lecture des images de *Bleu* conduirait, par exemple, à une pensée objective pour laquelle le lustre bleu doit être

placé dans le prolongement du comportement du Julie et ce faisant, dans une logique ou ce n'est plus son caractère d'image ou de symbole qui se trouve susceptible d'apparaître, mais plutôt sa factualité à titre d'indice comportemental.

Dans son texte, Jager élabore ainsi (et avec beaucoup de soins) la distinction cruciale entre l'attitude du géologue et celle du sculpteur. Le sculpteur et le géologue, selon lui, voient le monde de manière très différente, et ce, même lorsqu'ils regardent la même chose. Le sculpteur contemple un monde cosmique. Un monde cosmique signifie que dans ce dernier, les gens et les choses se révèlent à la faveur d'un échange personnaliste et intersubjectif. C'est un tel monde qui guide l'élaboration de notre perspective poétique dans *Bleu*. Dans un monde cosmique, le matériel sculpté devient une œuvre d'art. Dans un monde cosmique, une pièce de porcelaine peut devenir, grâce à l'art de la céramique que je pratique, une rose. Lorsque je contemple l'œuvre d'art qu'est *Bleu*, celle-ci se déploie aussi dans un monde cosmique. Dans un tel monde, un lustre brisé par Julie devient une femme endeuillée. Ainsi, nous nous rapprochons également de la pensée du philosophe Charles Taylor lorsqu'il affirme que certaines œuvres d'art, telles que le roman, la poésie, la musique et la danse, présentent une analogie avec ce qu'il qualifie de « symbole » (2019, p. 230). Pour le philosophe, de telles œuvres peuvent parfois communiquer une conception des choses (de la vie humaine, du destin, du passage du temps) qui est irréductible à leur description littérale (2019). Elles ne décrivent donc pas ce qu'elles « découvrent » (2019, p. 230). Cette idée signifie qu'une chose a le pouvoir d'évoquer une réalité, par exemple psychologique, extérieure à cette chose en la « découvrant », comme le lustre brisé dans *Bleu* « découvre » le deuil de Julie. Alors que le film montre littéralement le lustre, c'est le deuil de Julie qui nous apparaît. Ainsi, le symbole ou l'œuvre d'art dans le domaine de sa « représentation », a le potentiel de nous faire découvrir des « idées et des significations » que nous aurions ignorées autrement (2019, p. 332). L'œuvre représente ainsi un type d'« expression juste constitutive » (2019, p. 332). Cette citation

de Scruton proposée par Taylor paraît bien traduire les possibilités offertes par les œuvres d'art pour la psychologie :

Nous percevons certaines œuvres d'art comme des icônes perfectionnées de notre potentiel ressenti et nous nous les approprions pour donner forme à notre vie intérieure, pour nous rendre plus lucides et pour mieux nous connaître. L'art transforme la psyché humaine, mais seulement parce qu'il nous offre des gestes expressifs vers lesquels nos émotions penchent dans leur quête de sympathie - des gestes que nous accueillons, quand nous les rencontrons, en ayant l'impression d'être enfin transportés vers une destination que nous ne pourrions atteindre seuls, comme lorsqu'un poème nous offre les mots de l'amour ou du chagrin que nous ne trouvons pas en nous-mêmes. L'art concrétise ce qui, en son absence, resterait vague et incommunicable (2019, p. 332).

L'art, sous toutes ses formes, a donc « l'extraordinaire capacité de nous transporter, en exprimant une émotion ou une vision que nous n'avons jamais eue (de façon consciente et explicite), vers un domaine nouveau et insoupçonné » (2019, p. 332). Ces possibilités ne peuvent apparaître que dans un monde cosmique où les choses peuvent devenir des symboles ou des métaphores. Elles ne peuvent se révéler dans l'univers naturel du géologue. Dans un tel univers, les personnes et les choses peuvent être modifiées et conquises, mais ne peuvent se révéler intimement ou personnellement (1996). Il en est ainsi parce que les choses, dans ce domaine, sont objectivées. Martin Heidegger affirme ainsi que le savoir de la science a détruit les choses en tant que choses en contraignant son domaine à n'être composé que d'objets (1958). Voici comment le philosophe distingue les choses des objets :

Comme vase, la cruche est quelque chose qui se tient en soi. Se tenir en soi caractérise la cruche comme quelque chose d'autonome. En tant que la « position autonome » (*Selbststand*) de quelque chose d'autonome, la cruche se distingue d'un objet (*Gegenstand*). Une chose autonome peut devenir un objet, si nous la plaçons devant nous, soit dans une perception immédiate, soit dans un souvenir qui la rend présente. Ce qui fait de la chose une chose ne réside cependant pas en ceci que la chose est un objet représenté ; et cette «

choséité » ne saurait non plus être aucunement déterminée à partir de l'objectivité de l'objet (1958, p. 196).

Ainsi, pour Heidegger, ce qui fait du vase une chose n'est pas dans la matière qui le constitue, mais le dans le vide qui contient (1958). Cette idée du vide qui contient est toutefois assimilable à une façon de voir « à demi poétique » qui ne correspond pas à la réalité scientifique de la cruche, qui est pleine d'un air ensuite chassé par le liquide qui remplit la cruche (1958, p. 200). Du point de vue de la science, remplir la cruche équivaut à remplacer un contenu pour un autre (1958). La science a donc comme effet d'annuler la chose qu'est la cruche pleine de vin, afin de mettre à sa place une « cavité où s'épanche un liquide » (1958, p. 200). Pour la science, les choses ne sont pas « le réel qui est déterminant » (1958, p. 201). Heidegger décrit comment la cruche comme cruche accomplit son être dans un versement qui unit le soin de l'hôte et la gratitude de l'invité, le vigneron et paysan, la terre et le ciel, les divins et les mortels dans sa présence (1958). C'est donc dans un tel *rassemblement* que la cruche déploie son être comme chose (1958) et ceci, en tant qu'elle trouve précisément son être dans le réseau de renvois et de liens au centre duquel son sens est déployé.

Si l'on suit la pensée d'Heidegger, l'univers naturel du géologue n'est composé que d'objets et ne donne pas accès aux choses. Il ne peut donc pas révéler comment une matière naturelle peut être transformée par l'être humain en œuvre d'art en évoquant, comme la cruche de Heidegger, une présence qui déborde sa simple matérialité. Elle ne peut donc devenir sculpture, cinéma ou deuil. Il n'est donc pas possible d'accéder émotionnellement à ce que les choses dévoilent par leur présence, comme le suggère Taylor, afin de libérer en elles ce qu'elles nous révèlent sur nous-mêmes, en quoi elles ont le potentiel de nous aider à comprendre l'amour ou la tristesse, le deuil ou le trauma. Une telle perspective nous amène à prendre en compte l'importance d'une réception émotionnelle de l'œuvre qui doit nous ébranler intimement et personnelle-

ment. L'élaboration d'une perspective poétique en psychologie à partir de l'œuvre cinématographique de Kieslowski n'est donc pas possible sans un accueil émotionnel de la chercheuse à l'œuvre qu'elle rencontre. La réception incarnée de l'œuvre ne signifie cependant pas que la subjectivité de la chercheuse doive exclusivement déterminer son interprétation. L'œuvre est reçue dans la situation où se place la chercheuse, qui est celle de doctorante en psychologie, et qui contribue à mettre en lumière comment l'œuvre permet de comprendre de façon approfondie et nouvelle certaines problématiques psychologiques propres à l'existence humaine.

Jager différencie l'acte du sculpteur de celui de l'érosion naturelle. Ainsi, si les deux procédés opèrent sur le principe du *via di levare*, ou enlèvement de la matière de Léonard De Vinci, le processus naturel de l'érosion diffère significativement de l'acte créatif du sculpteur (1996). La sculpture se déploie au sein d'un cosmos habitable qui est délimité par des seuils (1996). Ce cosmos signifie qu'une unité originelle de l'être humain avec sa mère est remplacée par une unité métaphorique permise par l'inscription de celui-ci dans une culture et par la communication avec autrui par le langage. Ce cosmos implique qu'un seuil nous unit et nous sépare, à la fois, d'autrui. L'art sert ainsi de médiation à-travers laquelle nous pouvons comprendre le monde et nous comprendre nous-mêmes. Pour Jager, le seuil représente une frontière qui sépare et qui unit les êtres humains à ce qui entoure, soutient et englobe leur existence (2010). Ces derniers étant à la fois unis et séparés (aux autres êtres humains), aux choses qui les entourent, à la nature, à la spiritualité et aux œuvres qu'ils rencontrent. L'érosion, pour sa part, prend place au cœur d'un univers naturel inhabité qui ne possède pas de seuils, de début ou de fin (1996). La notion d'univers naturel de Jager est inspirée de la conception de l'infinité de l'univers d'Alexandre Koyré (1957). Selon le philosophe, le monde était auparavant conceptualisé en tant que monde clos et délimité par les sphères célestes (2005). Au centre de ce monde et selon l'ordre divin se trouvait l'homme. Cette conception a été remplacée par une vision de l'infinité de l'univers naturo-scientifique (2005). Une telle conception peut être assimilée à une psychologie

scientifique qui tente d'objectiver les symptômes en observant l'être humain à-travers un regard qui permet de le réduire à tel ou tel diagnostic. Une psychologie inspirée de la notion de cosmos permet à l'être humain et à l'art qu'il crée de la nourrir et de l'étonner en articulant son expérience de façon nouvelle et créative. Les œuvres d'art sont des réponses et des cures, dirait Freud (1912) à la situation dans laquelle l'être humain existe, ici et maintenant. Ces œuvres nous disent comment l'être humain répond créativement au monde auquel il est confronté, comment il se déploie dans son existence, comment il se lie à une tradition et comment il réinvente cette tradition en y trouvant sa place. Les artistes nous aident à comprendre notre condition humaine, nous reflètent qui nous sommes et nous font sentir compris grâce à la capacité qu'ils ont de poétiser l'expérience humaine.

Le sculpteur qui enlève des morceaux de roc ne le fait pas seulement parce qu'il se trouve à sa proximité, mais parce qu'il cherche à éveiller une présence personnelle à-partir du monde naturel qui l'entoure (1996). Cette présence est, selon Michel-Ange, cachée dans le roc, non taillé par l'art du sculpteur (1996). La sculpture enlève le voile qui couvre le monde quotidien du travail dans lequel nous voyons le roc ou le bois (d'abord comme des matières brutes et naturelles) et au sein duquel nous luttons contre les limites d'un univers matériel (1996). Il nous ramène dans le monde des rencontres humaines, voire divines, au sein duquel nous habitons (1996).

Le travail créatif du sculpteur réconcilie donc deux façons d'être au monde, qui se trouvent incarnées dans une œuvre d'art (1996). C'est seulement en adoptant une perspective poétique que nous pouvons comprendre et libérer les possibilités de sens psychologiques qui émanent des œuvres, comme le propose Taylor. Les œuvres de Kieslowski ne cherchent pas à être réalistes, comme le sont certaines œuvres d'art, par exemple en littérature (Taylor, 2019). Elles font appel à des procédés propres au langage filmique afin de nous entraîner dans un récit original, voire inouï, qui, par la

voie de l'imaginaire et de la fiction, raconte la rupture et la continuité identitaires de l'héroïne⁴.

1.1.5. Le langage métaphorique

Jager fait ainsi la distinction, dans son texte *Theorizing as Artful Inscription* (1988), entre l'utilisation d'un langage métaphorique et l'emploi d'un langage littéral. Le langage métaphorique crée un passage entre des mondes à jamais distincts (Jager, 1988). Deux réalités peuvent être pensées séparément et peuvent être liées à d'autres idées, comme lorsqu'on dit, par exemple et bien simplement, qu'une personne est libre comme l'air ou que le désir est une flamme.

Le langage littéral, pour sa part, met l'accent sur un monde substantiel et permanent au sein duquel toutes les différences ont été détruites (Jager, 1988). Jager, en prenant l'exemple de la conquête espagnole du Mexique et de l'assimilation de sa culture indigène, nous met en garde contre les dangers d'une dissolution des différences dans notre rapport à l'autre (1988). L'abolition des différences amène la dissolution de l'autre dans le soi et donc, l'effondrement de la culture de cet autre. Il traite donc d'une science humaine qui veut encourager la rencontre de l'autre sans pour autant chercher à le dévorer ou à le totaliser en dissolvant sa différence dans la culture dominante (1988) – comme a parfois pu s'y prêter, dans son histoire, la psychologie objec-

⁴ Le cinéma de Kieslowski n'est pas toutefois, selon nous, plus fertile en découverte psychologique qu'un film documentaire dans la traduction du cinéma direct tel que *Pour la suite du monde* (Perreault, Brault et Carrière, 1963) ou qu'une oeuvre qui adopte une esthétique différente, telle que celle des Frères Dardenne, qui a déjà fait l'objet d'une analyse existentielle basée sur la pensée de Paul Ricoeur (Zarader, 2008). Cet essai cherche plutôt à déceler les possibilités des oeuvres qui engagent un langage poétique pour la compréhension de l'être humain. L'oeuvre de Kieslowski nous semble particulièrement riche en ce sens.

tive. Pour Jager, la recherche doit au contraire chercher à articuler la distance irréductible entre soi et l'autre, l'ici et le lointain, le maintenant et l'après (1988), de reste comme celle qui articule la différence et l'originalité des différentes approches, en psychologie.

Jager utilise le terme « inscription » à l'opposé de celui d'exploration ou de compréhension (1988). Les institutions culturelles deviennent ainsi des lieux de transformation où une « blessure », qui marque la séparation entre soi et l'autre, est inscrite et interprétée (Jager, 1988). La lecture, l'interprétation et l'expérience du sens n'éliminent pas la blessure et la compréhension ne peut la dissoudre (Jager, 1988). Ainsi, toutes les institutions culturelles, incluant les sciences humaines, nous mènent à la perplexité (Jager, 1988). Cette perplexité signifie qu'on ne peut affirmer la maîtrise totale d'un phénomène humain où la compréhension absolue d'une problématique existentielle. Cette idée implique également qu'une perspective poétique en psychologie conduit le chercheur à adopter une position d'incertitude, d'ouverture et de curiosité face à son objet de recherche. Il propose une interprétation qui laisse un reste, une zone d'ombre. Entre le chercheur et son sujet de recherche demeure une zone d'ombre qui équivaut à la blessure décrite par Jager. Cette blessure résulte de notre séparation initiale avec autrui et de l'impossibilité, même lorsque nous l'étudions et accumulons du savoir sur lui, d'en éclairer complètement l'expérience et l'existence. En ce sens, le lustre brisé de *Bleu* évoque, dans notre essai, cette séparation originelle qui nous sépare d'autrui. Dans le film, ce deuil originel, et la blessure qui y est liée, est réactualisé à-travers la perte, pour Julie, de son enfant. C'est pourquoi le mythe de l'androgynisme et son image de cassure d'une unité originelle condense de manière fort évocatrice le deuil de Julie, dans *Bleu*. Nous pouvons faire un lien poétique entre cette poétique de la brisure et la blessure décrite par Jager. Le recouvrement de la blessure jagerienne se fait à-travers le langage et la culture comme le recouvrement de la brisure de Julie sera facilité par la création artistique et par la création de liens affectifs nouveaux et avec eux, d'un nouvel espoir, de la relance de son désir. C'est

grâce à ce recouvrement que Julie pourra se positionner comme la même tout en se développant différemment en tant qu'artiste et en tant que femme.

Jager cite Freud qui affirme que même les rêves les mieux interprétés contiennent une zone d'ombre indélébile (1988). Dans le processus d'interprétation des rêves, l'on rencontre ainsi un enchevêtrement de songes qui résistent à un dénouement et ne parviennent pas à contribuer au contenu du rêve (Jager, 1988). Cet endroit où le rêve enjambe l'inconnu est appelé par Freud l'ombilic du rêve (dans Jager, 1988, traduction libre de « navel »). Certaines parties de nos rêves sont donc, pour Jager, impénétrables (1988). En accord avec cette idée, nous croyons que l'élaboration de notre perspective poétique implique que les œuvres que nous rencontrons possèdent leur propre « ombilic », leur propre zone d'incompréhension. Ceci, en revanche, permet aux œuvres d'être toujours susceptibles de nous surprendre, de nous dévoiler une vérité insoupçonnée. Si nous tentons, autant que possible, de rendre notre interprétation explicite en l'appuyant sur plusieurs exemples du film, elle n'a pas pour rôle d'épuiser ce qui pourrait être dit et pensé à partir de lui. Ainsi, certains éléments poétiques du film ne sont pas expliqués par une interprétation guidée par la thématique psychologique de la rupture et de la continuité identitaires et par la poétique de la brisure et du recouvrement. Cette limite, toutefois, permet à notre perspective d'être ce qu'elle est, à la fois originale et singulière. Il n'est pas certain de savoir ce que signifie le jeu de balle auquel s'exerce Antoine au moment de l'accident de Julie. Symbolise-t-il la chance ? Difficile pour nous de statuer à ce sujet. Il n'est, ceci dit, pas nécessairement central dans une interprétation de la rupture et de la continuité identitaires de Julie. Notre recherche implique donc de laisser certains éléments du film de côté afin de développer les parties plus pertinentes à notre problématique. Éclairer ces parties, comme nous cherchons à le faire, contribue cependant à préciser l'espace (intellectuel, théorique, culturel) à partir duquel nous l'interrogeons et nous requérons de lui, en définitive, quelque lumière.

Jager distingue la possibilité de deux types de sciences humaines à-partir de la blessure et du signe (1988). D'une part, une première science cherche à guérir nos blessures en alimentant le fantasme d'une matrice naturelle et indifférenciée dans laquelle nous sommes assimilés les uns aux autres (Jager, 1988). D'autre part, un autre type de science transformerait nos blessures en lettres et notre monde, en texte (Jager, 1988). La première science ne nous permettrait pas d'interpréter nos rêves en tant que signes, tandis que la seconde transformerait nos rêves en des signes non ambigus (Jager, 1988). Dans l'interprétation freudienne, nous prenons une direction différente (Jager, 1988). Nous arrivons ainsi immanquablement à un endroit par-delà auquel accès n'est possible et à-partir duquel aucun progrès ne peut être réalisé (Jager, 1988). Ce lieu ou ce seuil, qui n'est pas sans évoquer l'expérience humaine de l'absence et de la finitude, est celui à-partir duquel advient le langage, l'art et le dialogue thérapeutique. Il constitue, pour le chercheur en psychologie qui œuvre dans une perspective poétique, l'espace à-partir duquel il pourra proposer une interprétation jamais achevée et toujours susceptible d'être questionnée et revue. Toutes les interprétations ne sont pas par ailleurs automatiquement valides. Afin qu'une interprétation de l'œuvre soit juste, elle doit permettre à celui qui la reçoit de voir l'œuvre sous un angle nouveau. Le lecteur de cette interprétation pourra dire, comme le patient en thérapie : « je ne l'avais pas vu comme cela ! ». Un surplus de sens devra être communiqué au lecteur qui pourra comprendre l'interprétation et y adhérer sans sentir qu'elle fait violence à sa propre façon de voir l'œuvre. Celui qui reçoit l'interprétation doit ainsi pouvoir voir l'œuvre telle que la voit celui qui la communique. C'est ainsi qu'on peut se prémunir contre une interprétation dans laquelle la subjectivité du lecteur serait projetée sur l'œuvre et où l'œuvre servirait l'idéologie de l'interprète. À ce moment, rien de nouveau n'émane de l'œuvre, puisque les théories de l'interprète sont simplement plaquées sur l'œuvre. Ce qui condamne cette dernière au statut d'outil au service d'une idéologie de l'interprète (nous sommes alors dans le monde de l'obstacle face à l'œuvre).

Nous pouvons lier cette pensée au mythe de l'androgyné de Platon en tant qu'il instaure la condition humaine comme finie, inachevée et incomplète (380 av. J.-C.)⁵. L'être humain, même s'il cherche à retrouver sa moitié perdue en s'unissant à un autre être humain, demeure tout de même incomplet et ne se fond que temporairement à l'autre, pour ensuite reprendre sa vie en tant qu'être scindé par les dieux (380 av. J.-C.). La sexualité, qui consiste en cet acte d'union temporaire, a son étymologie dans le terme latin *secare*, qui signifie « couper, diviser ». Le cosmos habitable de Jager est également délimité par des seuils qui nous séparent et qui nous unissent, à la fois, les uns aux autres (1996). Ainsi, ces théories présupposent que nous demeurons distincts et dans une certaine mesure, inassimilables les uns aux autres. Cela correspondrait, en psychanalyse, à l'instauration d'un tiers entre soi et l'autre qui mettrait fin à une relation fusionnelle mère-enfant. Ce tiers permet d'instaurer un espace entre soi et l'autre où peut prendre place le langage, la métaphore et donc, une perspective poétique sur le monde. Dans la perspective métaphorique de Jager, le soi et l'autre sont irréductibles l'un à l'autre (1988). L'effondrement de l'autre dans le soi conduit à la fin du désir, à la chute de l'humanité, la trahison de la métaphore et l'effondrement du sens (Jager, 1988). *Bleu* nous permet de comprendre la perte à-travers la brisure d'un lustre par Julie et l'amour par le recouvrement d'une vitre brisée (qui, nous ne l'avons pas développé dans notre essai, peut aussi être mis en lien avec le mythe de l'androgyné en tant qu'image poétique qui évoque le recouvrement d'un tout brisé, alors même que Julie et Olivier s'unissent dans une étreinte érotique - cette révélation

⁵ Le mythe raconte comment l'être humain était, autrefois, caractérisé par trois types d'êtres : les hommes, les femmes et les androgynes, qui possédaient les sexes mâles et femelles. Ces trois types d'êtres étaient de taille ronde et avaient deux sexes, quatre bras et quatre jambes. Ils étaient par ailleurs terriblement orgueilleux et cherchaient à se rendre indépendants des dieux. Ces dieux, pour les rendre plus faibles, les coupèrent en deux. Dès lors, les deux parties ainsi séparées se laissèrent mourir l'inanition. Zeus décida alors de créer les sexes pour que ses êtres, désormais manquants et désirants, puissent de rejoindre, mais seulement temporairement, de manière fugace et surtout, qui les assurent de ne jamais pouvoir se rendre absolument maîtres de cette séparation et cette distance. C'est ainsi, dans cette atmosphère, que l'amour est né du désir de l'être humain de guérir cette antique nature, à jamais scindée et blessée, en lui permettant de s'unir sexuellement et de créer la vie en tant que mortel.

soudaine reflète bien comment nous entrevoyons le caractère inachevé de notre interprétation qui continue à évoluer alors même que nous achevons cet essai). Elles permettent à ces images poétiques de nous faire vivre, à travers l'émotion qui nous lie à l'œuvre, ce qu'est de perdre un enfant. Elles permettent de nous faire expérimenter l'existence traumatisée alors que nous sommes plongés dans le noir en plein milieu d'une scène et qu'un extrait musical vient évoquer la mémoire douloureuse de Patrice, le mari de Julie. Elles nous font intimement ressentir le bouleversement identitaire de Julie, alors qu'elle casse violemment la vitre qui lui renvoie son reflet. Les concepts sont substitués par une réalité vécue par le chercheur à-travers sa participation active au visionnement cinématographique. Les œuvres ont, de tout temps, aidé les êtres humains à vivre mieux en leur permettant de se raconter à eux-mêmes ce que vivre signifie et ainsi, de faire sens de leur séjour dans l'être. Elles leur ont reflété des réalités qu'ils ne parvenaient pas à élaborer par eux-mêmes, dans les limites de leur vie quotidienne. Elles créent des espaces afin de permettre aux artistes de communiquer des sentiments d'une manière que nous n'avons peut-être pas pu nous-même élaborer. Le talent artistique est ainsi également, parfois, celui de faire voir et d'expérimenter une réalité particulière, une émotion, un vécu intérieur de façon particulièrement juste. En retour, une interprétation que nous qualifions de juste, ou rigoureuse, est capable de s'appuyer sur le contenu concret du film en étant basée sur plusieurs exemples tirés de l'œuvre.

Les explorations imaginatives dont fait partie le cinéma nous mènent donc à un seuil énigmatique à partir duquel la vie humaine tombe dans l'incompréhension, mais où elle s'élève également dans des configurations toujours renouvelées (Jager, 1988). L'effort théorique, dans cette perspective, est lui-même à comprendre comme un travail de culture qui nous place devant une discontinuité fondamentale et nous invite à l'expérimenter à la fois en tant que blessure et en tant que signe (Jager, 1988). La re-

cherche menée, comme nous le faisons, à partir d'une œuvre cinématographique, relève donc d'un travail d'interprétation qui est source de découvertes infinies, tout comme le lieu de résistances ou d'obscurités tenaces.

Jager fait également un parallèle entre l'ombilic de l'interprétation freudienne et l'autel sacrificiel qui délimite la séparation entre le monde des humains et le monde divin (1988). L'ombilic et l'autel représentent tous deux une coupure au niveau d'une unité primordiale par le biais de la différenciation et de l'humanisation (Jager, 1988). En effet, l'histoire de l'instauration de l'autel sacrificiel raconte la brisure d'une unité naturelle et son remplacement par une unité métaphorique entre des groupes et des domaines distincts (Jager, 1988). Dans la pensée de Jager, la *meta-pherein*, ou métaphore, crée un chemin qui lie deux domaines par l'instauration d'un seuil qui permet à celui-ci d'être traversé dans les deux sens (Jager, 2004). Ainsi, le monde qui a été traduit dans une autre langue peut être re-traduit dans sa langue d'origine (Jager, 2004). Jager oppose le concept de métaphore à celui de *meta-ballein* ou métabolisme (2004). Selon le penseur, le métabolisme, au lieu d'honorer un seuil entre des personnes voisines, détruit toute distance et toute différence et dissout un domaine dans un autre (Jager, 2004). Le métabolisme, appliqué à l'existence humaine, pourrait signifier qu'une personne décédée n'existe plus aux yeux des vivants. Son corps est maintenant réduit en cendres, par exemple, et il n'est alors plus rien. C'est un peu le souhait des vivants de voir, parfois, les morts comme n'existant plus. Dans le roman *La ballade d'Ali Baba* de Catherine Mavrikakis (2014), l'héroïne répand, à la fin du livre, les cendres de son père défunt dans la mer en affirmant qu'ainsi répandu dans les flots, il sera partout à la fois, tout en étant plus rien. L'on dirait que l'héroïne souhaite en quelque sorte désintégrer le poids que représente le souvenir de son père en l'éparpillant dans les flots. Le livre nous décrit comment l'héroïne de cinquante-quatre ans se souvient de son père défunt et comment la présence de ce père est ravivée au sein de son existence contemporaine. Au niveau métaphorique, le père est bien vivant et apparaît même comme un fantôme. À la fin du livre, le dispersement des

cendres du père dans les flots ne fait pas disparaître ce père dans la mémoire de la fille malgré le fait que ce rituel ait une fonction de deuil. Ce deuil est lui-même exprimé de façon métaphorique alors que l'héroïne est commandée par son père fantôme de déterrer ses cendres, logées au cimetière du Mont-Royal, afin de lui trouver un endroit de repos qui lui ressemble. Érina refait donc le trajet qu'elle a fait toute petite avec son père et qui la mène à Key Largo afin de disperser les cendres de ce père, voyageur et cosmopolite, dans les flots qui les amèneront aux quatre coins du monde. Cet exemple nous enseigne que la mémoire et le deuil appartient donc bien au monde métaphorique et non au monde métabolique. Le rituel d'Erina vise à poétiser la complétion d'un deuil qui est rendu possible par un travail de mémoire. Par cette poétique, elle se représente la dispersion de son père, sa désintégration dans le monde des mortels et sa présence maintenant transformée dans sa vie, à-travers la mémoire et la symbolisation. Cette poétique permet à Érina de se relier à son père à nouveau à travers un geste qu'elle fait pour lui, geste qui permet à son père de voyager dans l'au-delà qu'elle lui offre fantasmatiquement. Lorsqu'elle affirme, à la fin du livre, que son père n'est plus rien, il peut être suggéré qu'elle exprime le fait qu'il est maintenant métaphorisé à-travers le travail du souvenir et qu'elle a complété, en quelque sorte, le « travail de remémoration » de ce père qui consiste à « liquider » quelque chose, pour reprendre une idée freudienne (1914, p. 19).

Selon Jager, le métabolisme, au lieu de fonder un monde habitable, représente une menace constante pour ce monde (2004). Cette menace ne peut être surmontée qu'avec l'aide de la métaphore (Jager, 2004). Ainsi, le mouvement propre au métabolisme amènerait la fin de l'historicité (Jager, 2004). Afin de préserver l'historicité, le métabolisme doit être mis en contexte et contenu par le travail de la métaphore (Jager, 2004). La manière dont la métaphore nous donne accès à l'historicité est à travers la création d'un seuil qui mène d'une période historique à une autre ou d'un domaine temporel à un autre (Jager, 2004). La métaphore permet, comme nous l'avons vu, en psychologie, de séparer un être humain de celui dont il fait le deuil. Dans *Bleu*, Julie

devient liée à sa fille perdue à-travers l'image poétique du lustre qu'elle brise, puis qu'elle suspend dans son appartement parisien. Ce lustre devient le lieu de la métaphore qui lie Julie à sa fille à-travers la formation du souvenir. En effet, ce lustre est un objet qui appartenait à la petite Anna. Il a par ailleurs été transformé par Julie, qui en a brisé une partie au moment où elle l'a accroché. Le lustre rappelle donc à Julie la perte de sa fille tout en lui permettant de reconnaître cette perte. C'est ainsi que le lustre apparaît à Lucille qui la questionne à son sujet. La réécriture de la symphonie de son mari défunt par Julie permet également à la veuve de rencontrer ce dernier par le moyen du souvenir à-travers la métaphore. La symphonie, d'abord détruite, est ensuite réécrite grâce au regard de l'autre (la copiste). La symphonie n'a pas pu être réécrite avec les seuls yeux de Julie. Elle avait besoin du regard de la copiste, d'Olivier et de textes que Patrice aimaient. Elle n'est donc possible qu'à-travers l'instauration d'un seuil qui sépare Julie de son mari défunt. Ce seuil permet à Julie de vivre sa perte et de se comprendre grâce au regard des autres posé sur sa situation. C'est également à-travers l'instauration de ce seuil qu'elle apprend qu'elle a été trompée par son mari. Afin de faire son deuil et afin de comprendre sa situation, Julie ne peut donc rester dans une fusion mortifère avec les fantômes de son mari et de sa fille, comme l'illustre certaines scènes du film. Elle devra, progressivement, comprendre que certaines relations ne sont pas, comme elle le croit, des pièges. C'est ainsi qu'elle développera des liens avec Lucille, Antoine et Olivier alors que ceux-ci lui démontrent qu'ils sont honnêtes, aimants, reconnaissants et fidèles. Ils lui permettront progressivement d'établir un seuil entre elle et les êtres perdus par leurs questionnements, leur amour, leurs révélations et leurs remises en question de sa relation avec ceux-ci. Le deuil de Julie est également le lieu, pour elle, de la naissance de son identité en tant que compositrice, alors qu'elle signe pour la première fois une symphonie, grâce au soutien d'Olivier et de la copiste. Il est donc le lieu de l'élaboration d'une perspective poétique sur le monde tissée des influences du legs de son mari défunt, des provocations de la journaliste, des mélodies du flûtiste qu'elle côtoie, de l'amour

d'Olivier et du soutien de la copiste qui valorise la symphonie à ses yeux. *Bleu* exprime bien comment le deuil est le lieu originaire de l'élan poétique en permettant de se lier métaphoriquement aux êtres perdus. À travers la réécriture de la symphonie, Julie se relie à Patrice, se souvient de ce qu'il aimait, lui fait en quelque sorte honneur en complétant son travail inachevé.

La métaphore nous rappelle que ce qui est réuni dans le langage n'est conséquemment pas réuni littéralement et que cette unité se dérobe toujours à une compréhension absolue (Jager, 1988). Seule l'idôlatrie et le littéralisme rêvent à la possibilité d'un accès total à autrui et à une disponibilité absolue de ce qui apparaît dans la nature (Jager, 1988). La métaphore nous permet de réunir et d'interpréter à la condition que nous puissions honorer la différence et les délais dans la compréhension de l'autre (Jager, 1988). La sexualité (conçue sur le modèle mythique), à l'image de nos pratiques d'interprétation, représente donc une union temporaire qui ne satisfait pas complètement le désir de plénitude humaine. Ce désir ne peut être parfaitement comblé si l'être humain ne veut pas succomber à sa propre mort. L'être humain se doit ainsi de vivre une existence distincte de sa moitié afin de pouvoir survivre. Il lui faut se séparer afin de prendre part à la vie de la collectivité.

Enfin, la sépulture représente pour Jager un troisième lieu symbolique où une blessure se transforme en signe (Jager, 1988). Seule la métaphore peut maintenant nous unir à ceux que la mort sépare de nous (Jager, 1988). Le travail de deuil implique ainsi une entreprise poétique qui ne se termine que lorsque l'histoire est racontée, le poème chanté ou lorsque l'analyse porte ses fruits selon Jager (1988). Dans *Bleu*, la terminaison de la symphonie par Julie est une entreprise poétique qui annonce plutôt la capacité de l'héroïne à intégrer son vécu traumatique afin d'amorcer son travail de deuil, comme le souligne le psychanalyste Slavoy Zizek dans son étude du film. Le penseur affirme ainsi, en traitant de la dernière scène du film où Julie pleure derrière la vitre étanche de la maison d'Olivier:

Bleu est ainsi pas un film sur le deuil, mais sur la création des conditions du deuil : c'est seulement dans le dernier plan du film que Julie peut *commencer* le travail de deuil. C'est l'expérience que l'on fait tous avec les jeunes enfants : dès lors qu'ils commencent à pleurer, on peut être certain que l'impact traumatique du choc désagréable qu'ils ont subi est terminé, qu'ils sont en train de revenir à un état normal (2013, p.129, en italique dans le texte).

Nous verrons ainsi dans cet essai comment la poétique de la symphonie brisée et réécrite permet de jeter un éclairage nouveau sur le phénomène du deuil en pensant l'entreprise poétique comme un processus qui peut permettre à l'individu traumatisé d'amorcer un travail de deuil.

Cette idée peut être rapprochée de la pensée jagérienne selon laquelle toutes les œuvres d'art portent la marque de la transformation d'une souffrance frustrée dans la création d'un tout métaphorique (Jager, 1988). En effet, la sépulture, l'autel et la sexualité, qui permettent un écart et un lien avec les défunts, les dieux et l'amant, l'amante, sont des espaces symboliques où notre désir se réalise métaphoriquement et où nous accédons à un espace culturel qui nous permet de nous réaliser humainement (Jager, 1988).

La métaphore permet également de briser l'isolement entre les êtres humains et leur permet de développer un lien de solidarité et d'empathie les uns pour les autres. Elle permet à chacun d'alléger le fardeau de ses souffrances en constatant qu'autrui peut vivre une réalité qui fait écho à la sienne. La métaphore est donc le lieu où l'on peut honorer, à la fois, la singularité de l'expérience de l'autre et la résonance qu'elle peut avoir avec notre propre expérience. C'est à travers un tel processus qu'un chercheur peut être bouleversé par l'histoire de *Bleu* qui trouve sa résonance en lui, même s'il n'a pas, lui-même, vécu la tragédie qui accable son héroïne. C'est ainsi grâce à la métaphore qu'un cinéaste comme Kieslowski peut créer des histoires fictives qui ne sont pas tirées de son vécu biographique. Le réalisateur raconte ainsi qu'après la sortie de

ses films, il recevait de nombreuses lettres de gens qui questionnaient la façon dont il devinait l'expérience de ses protagonistes (Kieslowski, 2006). Par exemple, après la sortie de *Tu ne tueras point*, qui raconte le meurtre d'un homme suivi de sa mise à mort par l'état, beaucoup de gens lui auraient demandé : « Comment savez-vous que cela se passe exactement ainsi ? » (Kieslowski, 2006, p. 234). Les artistes semblent avoir la capacité de comprendre l'autre de façon particulièrement sensible à-travers leur œuvre et ce faisant, de transformer la vie de cet autre. Certains spectateurs des films de Kieslowski se seraient sentis tellement concernés par ceux-ci qu'ils auraient cru que le film portait sur eux-mêmes (Kieslowski, 2006). Le réalisateur rapporte ainsi avoir reçu de nombreuses lettres de ce genre à la sortie de ses films. Les spectateurs pouvaient affirmer dans ces lettres des phrases du type : « C'est un film sur moi », « Vous avez fait un film à mon sujet », « D'où me connaissez-vous ? » (Kieslowski, 2006, p. 235). Le cinéma de Kieslowski démontre ainsi de manière particulièrement évocatrice comment la perspective poétique en psychologie peut introduire dans la discipline l'étude d'œuvres qui ont permis d'entrer en lien avec l'autre par le biais de la métaphore qui la soutient. Une perspective poétique permet par conséquent de mieux comprendre des thématiques existentielles à-travers lesquelles chacun de nous est susceptible de se reconnaître et qui sont, pour chacun d'entre nous, comme c'est le cas pour les personnages au cinéma, incarnées, concrètes et situées.

Kieslowski n'est pas, lui-même, un jeune homme qui a tué un autre homme. Pourtant, dans *Tu ne tueras point*, il a réussi à faire le portrait de la réalité de ce jeune homme de manière à ce que les cinéphiles croient à ce personnage et le comprennent. C'est la manière qu'a le cinéma de Kieslowski de nous faire vivre le vécu psychologique de ce personnage qui a permis aux cinéphiles de le voir d'une certaine façon. C'est également de cette manière que le cinéma de Kieslowski nous fait apparaître une jeune femme endeuillée de sa fille et de son mari et nous permet, dans *Bleu*, de comprendre le vécu psychologique de la rupture et de la continuité identitaires. L'impact des films

de Kieslowski sur son public est un indicateur du pouvoir métaphorique qu'ont certaines œuvres d'art à montrer, à faire voir de façon particulièrement juste le sens de l'existence humaine. Ici, le lien métaphorique entre l'existence des spectateurs et l'œuvre est tellement puissant que certains vont même jusqu'à accuser Kieslowski de plagier leur vie, comme ce garçon qui a écrit à Kieslowski après avoir vu *Brève Histoire d'amour* (Kieslowski, 2006), qui raconte l'obsession douloureuse d'un jeune homme pour une femme plus âgée que lui.

Le pouvoir métaphorique du cinéma peut bouleverser notre rapport au monde en créant un lien nouveau entre notre existence et la réalité présentée dans l'œuvre. Kieslowski raconte ainsi qu'une jeune Française de quinze ans lui aurait confié qu'après avoir vu *La Double Vie de Véronique* à plusieurs reprises, elle avait réalisé que l'âme existait. Kieslowski affirme ainsi : « Cela vaut la peine de travailler pendant une année, de gaspiller beaucoup d'énergie, de patience, de souffrir, de se casser la tête, pour qu'après, une petite Parisienne découvre l'existence de l'âme » (Kieslowski, 2006, p. 235). Cette révélation qu'a eue cette adolescente au contact du cinéma de Kieslowski au sujet de l'existence de l'âme peut faire écho à la contribution que l'œuvre du réalisateur peut apporter à la discipline de la psychologie et à la pertinence du développement d'une perspective poétique dans notre discipline.

Nous verrons dans notre discussion finale que la poétique de la brisure et du recouvrement dans *Bleu* émane de notre étude de la rupture et de la continuité identitaires, mais aussi qu'elle dévoile, lorsqu'étudiée en elle-même, c'est-à-dire en parallèle toute conceptualisation psychologique, une réalité psychologique complexe qui est, à son tour, liée à d'autres réalités existentielles telles que l'amour, la séparation et le deuil.

Elle s'articule dans le récit poétique de la perte de Julie qui est unique à la fois dans son contenu et dans la façon dont il est raconté par les moyens de l'art du cinéma. C'est le cas des images de brisure trouvées dans *Bleu* et de l'image de brisure qui se

trouve dans le mythe de Platon (380 av. J.-C.). Le rapprochement entre ces deux évocations métaphoriques peut permettre de les éclairer l'une l'autre comme appartenant à une filiation de sens, comme nous l'explorerons dans la conclusion de cet essai. Leur rencontre permet également de mettre en relief leur altérité en se déployant différemment d'un récit à l'autre. Elles ont donc le potentiel de créer une rencontre différente avec le chercheur qui résonnera de manière singulière pour l'une et l'autre image. Cette poétique, sous la forme de sa brisure, est d'abord montrée, par exemple, sous la forme d'un lustre brisé, d'une vitre cassée et d'une symphonie détruite, plutôt que lue et jouée. Elle est également entendue, par les sons de la vitre qui casse, de la bande sonore entrecoupée d'un cillement alors que Julie brise le lustre, du bruit de la benne à ordures qui déchiquette la symphonie. La poétique prend ensuite la forme du recouvrement alors que nous entendons la symphonie réécrite par Julie. Elle nous apparaît également à travers la vitre qui laisse entendre le son de son étanchéité alors que Julie se presse contre elle dans son élan de désir envers Olivier. Nous sentons donc la brisure et le recouvrement dans *Bleu* lorsque nous les rencontrons poétiquement au cinéma.

1.1.6. La poético-analyse

L'étude de l'œuvre de Krzysztof Kieslowski que nous réalisons dans cet essai (i.e. plus particulièrement de *Bleu*), dans la visée du développement d'une perspective poétique en psychologie, peut être mise en lien avec l'approche de Christian Thiboutot du potentiel poétisant des œuvres d'art et de culture.

Thiboutot, en s'inspirant de Ricœur et de son travail de rapprochement entre l'herméneutique et la psychanalyse, affirme que l'imaginaire permet de lier le souvenir et l'image, la perte et son recouvrement, le symptôme et la cure. C'est un tel appel à

l'imaginaire, dans un processus de rupture et de continuité identitaires, qui apparaît dans *Bleu* alors que Julie recouvre poétiquement la brisure que représente la perte de Patrice et d'Anna à-travers l'exercice créatif et de recouvrement identitaire qu'est la réécriture de la symphonie de Patrice (qui est possiblement aussi la sienne au départ). La symphonie est, en elle-même, une image où les notes ne sont pas seulement entendues, mais vues à l'écran. La symphonie contient d'ailleurs, au départ, trop d'éléments et en l'occurrence, s'avère illisible. C'est une telle mise en garde qui est écrite sur le papier qui nous est montré, tout d'abord à l'écran. Puis, elle devient une nouvelle pièce que Julie réarrange et qui se crée sous nos yeux. Elle évoque une façon nouvelle de dire ce passé et lui ouvre un avenir alors que Julie change des parties afin d'en intégrer de nouvelles et signe enfin la symphonie en son nom. La symphonie nous apparaît donc comme une image qui peut nous rappeler la modification progressive du discours du patient en thérapie et l'intégration d'éléments auparavant impossibles à énoncer à ce discours.

Ainsi, selon Thiboutot, le passé vient se dire dans l'image et le langage poétique est à son tour indissociable du langage reçu et de la tradition qui l'a amené à être (2004). Dans le cas de *Bleu*, cette tradition prend la forme des influences de Patrice dans le travail artistique de Julie, tels que le *memento* qu'elle souhaite conserver à la fin de la pièce et la référence au compositeur que Patrice aimait.

Thiboutot, face à la problématique de l'évocation des souvenirs, qui naturellement déborde leur simple rappel, fait un rapprochement entre la psychanalyse et la rêverie poétique (2004). Le patient et le poète se placent donc tous deux dans une position d'ouverture et dans un espace indéfini de « sollicitations, de surprises et de surgissements » (Thiboutot, 2004, p. 47). La « poético-analyse » que propose Bachelard, en complément à la psychanalyse, viserait de la sorte à s'attacher au passé tout en se détachant du passé (dans Thiboutot, 2004, p. 50). Elle justifie l'intérêt de l'étude des œuvres poétiques de notre legs culturel pour la discipline de la psychologie. Ainsi,

Bleu permet le surgissement de liens inattendus au sujet de la problématique de la rupture et de la continuité identitaires. Elle nous amène à vivre poétiquement cette problématique à-travers la cassure du lustre, de la symphonie et de la vitre. Elle nous amène à sentir son recouvrement lorsque nous percevons l'appui de Julie sur la vitre étanche de la maison de Patrice alors qu'elle l'enlace et embue la vitre de son souffle désirant et que la symphonie réécrite qu'elle a amenée avec elle joue en arrière-plan.

1.2. Démarche

Notre façon d'appréhender l'œuvre peut être rapprochée de la rencontre entre un hôte et un invité selon Bernd Jager (1996). Ainsi, selon Jager, le soi et l'autre ne peuvent se rencontrer que lorsqu'ils se sont mutuellement soumis à l'influence structurante d'un seuil placé entre eux (1996). Ce seuil se différencie de l'obstacle qui consiste, pour l'être humain, à une résistance qui doit être vaincue ou à une barrière qui doit être franchie et qui s'inscrit dans un monde caractérisé par l'opposition et la domination scientifique de la nature (1996). L'élimination des obstacles équivaut toujours à l'effacement de la discontinuité et de la différence (1996). Le seuil, pour sa part, ne peut être surmonté par la force (1996).

Dans la rencontre avec une œuvre d'art qui s'opère au sein d'une perspective poétique, nous croyons que le chercheur doit adopter une posture similaire à celle du thérapeute qui maintient un seuil entre lui et son patient. Nous appuyons cette idée sur la théorie jagérienne selon laquelle nous entrons en lien avec une œuvre d'art sous un mode métaphorique qui est, lui-même, régi par des seuils qui se posent entre nous et l'œuvre d'art. Le maintien d'un seuil entre le chercheur et l'œuvre d'art permet à cette dernière de préserver son autonomie à l'intérieur de la situation dans laquelle se place le chercheur – qui ici est celle d'une doctorante en psychologie, dont l'horizon

d'attente tient forcément au cadre académique dans lequel elle se tient, de même que par le souci clinique qui la caractérise. Le seuil cherche à prévenir la confusion entre le monde du chercheur et le monde de l'œuvre et permet ainsi la présence de plusieurs interprétations de l'œuvre tout en prévenant la projection directe du monde (autrement subjectif) de la chercheuse, sur le sens de cette œuvre. Ainsi, à-travers l'instauration de ce seuil, le chercheur est invité dans la demeure de l'œuvre en prenant soin de bien comprendre la réalité psychologique qu'elle présente. On peut penser à l'image d'un invité qui arriverait chez son hôte en cherchant immédiatement à changer la maison de l'hôte afin de retrouver ses habitudes, ses préférences, ses goûts à lui. Un tel comportement peut nous apparaître comme représentatif d'un manque de considération envers l'hôte. En recherche, cette attitude équivaldrait à mettre l'œuvre au service des théories préalables du chercheur en ne cherchant pas à comprendre comment cette œuvre peut lui dévoiler une façon nouvelle, originale, de comprendre un phénomène. Il serait par exemple plutôt stérile d'analyser *Bleu* en cherchant à répertorier tous les exemples d'agir de l'héroïne en concluant que cette œuvre nous permet de confirmer la théorie de l'agir freudienne. Ici, l'œuvre est mise au service de la confirmation de la validité de cette théorie au lieu de proposer une nouvelle façon de nommer, de voir, de comprendre le vécu psychologique humain.

S'il veut retirer quelque chose de significatif de sa visite, l'invité aurait, ainsi, avantage à être curieux au sujet de ce qui le surprend, l'émerveille et le questionne chez l'hôte qui le reçoit. Il en est de même pour le chercheur qui œuvre dans la perspective du seuil en psychologie. Lorsqu'il approche une œuvre d'art et y est invité, le chercheur accepte le repas qui lui est donné, le goûte, s'en étonne et s'en émerveille. Ainsi, lorsque nous avons été invités à rencontrer *Bleu*, nous ne savions pas encore ce que nous allions y trouver. La problématique psychologique de la rupture et de la continuité identitaires a émergé après plusieurs visites de l'œuvre, dans un après-coup. Nous nous sommes donc assis avec l'œuvre, avons reçu ce qu'elle nous offrait

de nouveau, de déstabilisant, d'invitant et d'interpellant pour nous en tant que docteur en psychologie. Puis, nous avons élaboré au sujet de cette visite. Nous avons réfléchi, écrit au sujet du film, joué avec les idées et les thématiques que nous avons retenues de cette rencontre. Puis, nous avons rédigé avec en tête la problématique de la rupture et de la continuité identitaires. À travers cette écriture, nous n'avons pas (d'abord) cherché à faire apparaître les concepts de la problématique. Plutôt, nous avons cherché à traduire ce qui, poétiquement, apparaissait dans le film au sujet de cette problématique. C'est donc un récit poétique au sujet de la rupture et de la continuité identitaires que nous avons élaboré.

Dans notre discussion, nous avons réfléchi à ce qui émergeait de nouveau et d'inédit pour la psychologie dans le récit poétique que nous avons élaboré au sujet de la rupture et de la continuité identitaires. C'est à ce moment que leur caractère proprement poétique a émergé et s'est révélé à nous. C'est comme si nous avions relevé les influences qui caractérisaient la demeure que nous visitons depuis un moment. Lors d'une discussion au sujet du film, il me fut relevé par mon directeur que mon récit traitait de ce qui était brisé chez l'être humain et inversement, de ce qui pouvait être recouvert ou « réparé ». Cette réflexion m'est restée en tête. J'élaborai ensuite une réflexion au sujet de la poétique de la brisure et du recouvrement dans le film en identifiant trois images centrales : celle du lustre brisé, celle de la symphonie détruite, puis réécrite et celle de la vitre cassée et remplacée. Je présentai ensuite ces images à mon directeur qui me permit de faire le rapprochement entre cette poétique et le mythe de l'androgynie de Platon. Puis, j'élaborai à partir de cette poétique ma discussion au sujet de l'élaboration d'une perspective poétique en psychologie. Pour ce faire, je fis appel à des auteurs dont la pensée pouvait être rapprochée de ce que l'œuvre avait permis de faire apparaître. Ainsi, ce fut d'abord la visite de l'œuvre, l'émerveillement et la surprise au sujet de ce qu'elle pouvait m'apprendre sur la psychologie humaine, qui fut le point de départ de cet essai. C'est l'œuvre qui m'a permis de développer une

perspective poétique en psychologie à partir du cinéma de Kieslowski. Ce développement fut une surprise, une véritable découverte pour moi en tant que chercheuse en psychologie. Il me fut révélé que les images poétiques étaient également présentes au cinéma, qu'elles nous parlaient de nous-mêmes et qu'elles étaient imbriquées dans un réseau de significations dans lesquelles elles conversaient avec les images poétiques d'autres œuvres, telles que des mythes anciens. Cette démarche a été rendue possible à travers l'instauration d'un seuil entre moi et l'œuvre qui consiste en une démarche d'interprétation ou, théoriquement parlant, d'herméneutique. Les images sont ainsi mises en dialogue avec les théories propres au champ disciplinaire de la chercheuse. Ma démarche a également été guidée par mon désir de recevoir ce que cette œuvre avait à m'offrir en termes de remise en question, de surprise et de découverte.

Ce seuil demeure en place de la même façon qu'il s'installe, pour Jager, entre l'hôte et son invité (1996). Pour Jager, chacun des objets de la maison de l'hôte implique un seuil qui stimule et accompagne la rencontre entre celui-ci et son invité (1996). Il en va de même pour l'œuvre d'un cinéaste qui est présentée au chercheur, dans une perspective poétique, à-travers l'instauration d'un seuil entre les films et celui qui les rencontre. Comme nous l'avons évoqué, ce seuil implique également que nous recevions ce que l'œuvre nous offre en y posant un regard déterminé par notre situation de doctorante en psychologie. Nous cherchons donc à comprendre l'œuvre en réfléchissant à ce qu'elle nous inspire en termes de compréhension de l'existence humaine. Nous avons donc cherché à orienter notre perspective poétique en la faisant dialoguer avec une problématique que nous croyons pertinente au récit poétique de Kieslowski. La problématique de la rupture et de la continuité identitaires nous semblait pertinente et originale pour l'étude d'œuvres en psychologie et pour le film *Bleu* en particulier. Nous avons ensuite fait dialoguer ce récit avec la pensée de théories existentielles et parfois, psychanalytiques pertinentes à cette problématique psychologique. Même si nous recevons les surprises que nous amène l'œuvre, nous les recevons dans la situa-

tion de doctorante en psychologie qui est la nôtre. Nous cherchons donc à comprendre ce que l'œuvre amène de surprenant, de nouveau et d'enrichissant pour la psychologie et plus particulièrement, pour la compréhension de l'homme dans son existence. Le cinéma se révèle ainsi en tant que voie d'accès à la compréhension de la réalité existentielle dans laquelle une femme subit les contrecoups d'une perte qui amène son identité à se fendre, à se recouvrir puis à s'ouvrir à de nouvelles possibilités d'être dans le monde qui est le sien. Cet art n'est donc pas voué à l'élaboration conceptuelle ou scientifique, mais au dévoilement d'une vérité existentielle que nous vivons à-travers la poétique de l'œuvre. Nous ressentons ce qu'est vouloir disparaître après la perte des fondements de notre existence, ce que signifie se sentir brisée par cette perte, ce que des liens d'amour fidèle peuvent amener comme sentiment de protection et de sécurité affective en nous permettant de se sentir unique et irremplaçable aux yeux de l'autre.

Le rapprochement entre la rencontre filmique et la rencontre thérapeutique peut également être effectué en faisant appel à la pensée de Hans-Georg Gadamer dans son ouvrage majeur *Vérité et Méthode* (1960). Gadamer décrit ainsi comment il envisage la compréhension d'une œuvre d'art et la façon dont nous devons tenter de recevoir son altérité en commentant, au passage, ses contemporains :

Certes, Schleiermacher - et de façon encore plus résolue que lui, Guillaume de Humboldt - a toujours vu l'individualité comme un mystère qui ne se laisserait jamais entièrement déchiffrer. Seulement, cette thèse elle-même ne veut être comprise qu'en un sens relatif : la borne qui reste ici imposée à la raison et à la conceptualisation n'est pas infranchissable dans tous les sens. Elle doit être franchie par le *sentiment*, donc par une compréhension sympathique immédiate et co-géniale. L'herméneutique est justement un *art* et non un procédé mécanique. Elle porte son œuvre, la compréhension, à son terme un peu à la façon d'une œuvre d'art (p. 210, en italique dans le texte).

Selon Gadamer, le chercheur qui œuvre dans une démarche herméneutique, tout comme l'artiste, afin de franchir (partiellement) le mystère qui le sépare de l'altérité

qu'il rencontre, fait appel au sentiment, qui participe pour ainsi dire au mouvement de la compréhension. Cette rencontre émotionnelle avec l'œuvre rapproche, selon nous, la démarche de notre recherche de la rencontre thérapeutique en plaçant le chercheur dans une position de réception, d'empathie et de résonance affective devant son interlocuteur.

C'est donc avec le concept de seuil en tête que nous souhaitons rencontrer l'œuvre de Kieslowski. Les films du réalisateur sont similaires à des demeures dans lesquelles nous sommes invités par le cinéaste. Les choses et les personnes qui peuplent ces demeures appellent toutes, pour nous, un seuil qui les invite à se révéler à notre présence. Nous n'approchons pas les œuvres du cinéaste dans un souci de contrôle et de maîtrise en les amenant à s'adapter aux concepts psychologiques existants. Plutôt, nous cherchons à comprendre leur singularité en observant la manière depuis laquelle ils se rapprochent et se distinguent de concepts que nous connaissons déjà. Notre rencontre est par ailleurs guidée par des questions de recherche qui se sont développées au fil des rencontres avec l'œuvre et des discussions avec notre directeur. Les chapitres qui suivent cherchent à répondre à notre objectif de recherche qui est de développer une perspective poétique à partir d'une lecture herméneutique de l'œuvre de Krzysztof Kieslowski. Ainsi, nous cherchons à comprendre comment l'œuvre qu'est *Bleu* nous transforme en tant que chercheuse en psychologie et nous apporte certaines révélations au sujet de la psychologie humaine. C'est l'œuvre qui altère le bagage de connaissance du chercheur et non l'inverse. Nous rencontrons également l'œuvre dans la conscience d'une connaissance qui peut être, à tout moment, enrichie par une nouvelle découverte ou remise en question par une nouvelle révélation. Le savoir que nous construisons est donc un travail qui implique que l'œuvre que nous rencontrons conserve une part de mystère pour nous. L'œuvre que nous étudions est, donc, aussi non totalisable que les personnes rencontrées à travers un seuil.

À aucun moment de *Bleu*, le mot identité n'est prononcé. Dans le film, en effet, nous comprenons la rupture identitaire de Julie au moment où elle reprend son nom de jeune fille, au moment où elle refuse de répondre à la journaliste au sujet de son implication dans la symphonie, lorsqu'elle brise la vitre qui lui renvoie son reflet. C'est ce langage poétique qui nous fait vivre la rupture identitaire de Julie. Alors que Sandrine lui affirme qu'elle est bonne et généreuse, nous vivons le recouvrement de son identité. Nous le vivons également lorsqu'elle reprend l'écriture de la pièce et affirme ce qu'elle désire garder et ce qu'elle souhaite changer. Nous sentons que les choses sont différentes et qu'elle apparaît sous un nouveau jour lorsqu'Olivier lui affirme qu'il désire qu'elle signe la pièce. Maintenant compositrice, Julie se révèle à elle-même sous un jour nouveau. Elle fait voir au monde ce qu'elle a toujours été, une artiste et une compositrice musicale. Nous comprenons alors que la rupture identitaire peut également consister en la révélation d'un aspect de soi désavoué. Cette révélation est rendue possible à-travers le récit poétique de Kieslowski, qui prend l'image de la symphonie brisée, puis réécrite et appropriée (rappelons-nous que Julie, à la fin du film, part rejoindre Olivier avec sa symphonie sous le bras - évocation poétique de l'identité de compositrice qu'elle affirme maintenant) en son centre. La symphonie apparaît donc alors comme une partie d'elle-même, alors que le lustre brisé, symbole de la perte de sa fille perdue, devient flou en évoquant une intégration de cette perte et le passage de l'être perdu au statut de souvenir. Julie effectue ainsi la séparation entre elle et Anna en laissant le lustre derrière elle et en partant rejoindre Olivier.

Thiboutot rapporte par ailleurs que Bachelard croit, avec van den Berg, que les poètes, les romanciers et les peintres sont des « phénoménologues nés » (2018, p. 172). Pour Bachelard, la poésie possède une portée ontologique (Thiboutot, 2018). Elle nous place à « l'origine de l'être parlant » et au « seuil de l'être » (Bachelard dans Thiboutot, 2018, p. 175). Thiboutot décrit ainsi la démarche bachelardienne qui nous inspire :

Il s'agit moins de préparer, de fonder ou de construire l'édifice conceptuel de la phénoménologie, que de vivre, littéralement, dans une pratique de lecture et d'écriture, la prodigalité de l'instant poétique. De se laisser prendre au jeu des images et de participer, comme lecteur, à l'ouverture du monde et au « faire voir » propre à la poésie, qui, sur le mode littéraire, accomplit en réalité ce que la phénoménologie a souvent tenté de penser, sur le mode philosophique (2018, p. 176).

Ainsi Bachelard, comme Hans-Georg Gadamer et Paul Ricœur, reconnaît à la poésie, à la littérature et aux arts la capacité « d'approfondir et d'élargir la conscience que l'homme a de lui-même » (Thiboutot, 2018, p. 177). Il le fait en accomplissant la rupture et la continuité identitaires à-travers les actes de Julie dans le film, la façon dont elle traite la symphonie, la détruit puis se la fait offrir à nouveau, est encouragée par Olivier à s'affirmer comme compositrice. Reconnaît l'adultère de Patrice et la présence d'une autre femme dans la vie de son mari défunt en lui offrant la maison qu'elle avait mise en vente. La façon dont elle brise le lustre qui lui rappelle sa fille perdue. Le nom de jeune fille qu'elle reprend. La décision d'aller rejoindre Olivier chez lui lorsqu'elle découvre qu'il l'aime toujours et lui est donc fidèle. Les mouvements de rupture, de reprise, d'affranchissement de Julie se révèlent à même l'action du film. Ce sont ces actes qui nous révèlent les bouleversements identitaires qui peuvent caractériser l'existence humaine sous une lumière nouvelle et dans un langage poétique.

Le travail effectué avec les œuvres peut également être rapproché du concept d'excursion propre à la pensée de R. Barthes qui explique :

J'aimerais donc que la parole [pour nous l'écriture !] et l'écoute qui se tresseront ici soient semblables aux allées et venues d'un enfant qui joue autour de sa mère, qui s'en éloigne, puis retourne vers elle pour lui apporter un caillou, un brin de laine, dessinant de la sorte autour d'un centre paisible toute une aire de jeu, à l'intérieur de laquelle le caillou, la laine importent finalement moins que le don plein de zèle qui en est fait. Lorsque l'enfant agit ainsi, il ne fait

rien d'autre que de dérouler les allées et venues d'un désir, qu'il présente et représente sans fin (1978, p. 42-43).

Nous tenterons, à-travers les objectifs de chacune de nos études et le choix du corpus théorique, de délimiter un centre paisible à cette aire. La chercheuse pourra, tout au long de sa recherche, retourner à ce centre afin d'éviter de s'égarer.

Notre démarche permet également, selon nous, de nous permettre de mieux comprendre nos patients dans notre pratique clinique de doctorante en psychologie. Cette contribution de notre recherche s'ajoute à sa valeur théorique qui nous permet de mieux comprendre, via la poétique, des concepts psychologiques tels que l'identité et le deuil. Nous mentionnons donc, en marge du propos principal de cet essai, que l'étude du cinéma permet, selon nous, au clinicien d'augmenter sa réserve d'expériences qui peut, ensuite, résonner avec l'expérience du patient qu'il rencontre. L'étude du cinéma permet également au clinicien, en accord avec la théorie intersubjective (Buirski et Haglund, 2001), de mieux se connaître et de mieux connaître l'autre. C'est en étant révélé à lui-même à-travers le cinéma qu'il peut augmenter sa « caisse de résonance », pour reprendre une expression déjà entendue dans le cours d'évaluation humaniste du psychologue Marc-Simon Drouin que j'ai suivi à l'Université du Québec à Montréal. Cet accroissement de la résonance du psychothérapeute lui permet d'améliorer sa capacité d'empathie devant les diverses problématiques amenées par ses patients. Nous pouvons également faire un lien supplémentaire entre notre démarche et la psychothérapie en rapprochant nos travaux de ceux d'Alfonso Santarpia qui s'est penché sur des œuvres de poésie et sur la psychopathologie afin d'étudier la façon dont le corps est conceptualisé (Santarpia, Venturini, Blanchet, et Cavallo, 2010) et sur l'influence du langage métaphorique sur le corps dans un contexte de relaxation (Santarpia, 2007). Ces rapprochements ne seront toutefois pas développés dans le cadre de cet essai et servent ici à la situer dans le cadre d'une problématique de recherche plus large.

CHAPITRE 2. LE CINÉMA ET LA RECHERCHE EN SCIENCES HUMAINES. UNE EXPLORATION À PARTIR DE L'OEUVRE DE K. KIESLOWSKI

2.1. Notice bibliographique de l'article

Dame, I., & 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.

2.2. Résumé

Cet article vise à décrire l'apport de l'interprétation du cinéma pour la recherche en sciences humaines et plus particulièrement, la psychologie, à travers l'exploration de l'œuvre de Krzysztof Kieslowski⁶. Les possibilités heuristiques, éthiques et thérapeutiques du cinéma sont révélées en mettant les œuvres du cinéaste en lien avec un corpus théorique provenant de la philosophie existentielle et de la psychanalyse.

⁶ Nous rappelons que nous avons choisi l'oeuvre de Kieslowski en raison de son potentiel heuristique pour la discipline de la psychologie, qui a déjà été mis à jour dans les travaux de Christian Thiboutot (2010) (2013), Isabelle Alix (2011), Slavoy Zizek (2013) et dans le domaine des études françaises, Emma Wilson (2000).

2.3. Contenu de l'article⁷

2.3.1. Introduction

Le cinéma et les autres arts se présentent le plus souvent comme des activités culturelles auxquelles on s'intéresse (généralement) en marge de la recherche scientifique. La réception de l'œuvre d'art prend ainsi sa place dans des conversations informelles, dans des cercles critiques ou à l'intérieur de programmes académiques spécifiquement voués aux arts et à la culture. Si les disciplines des arts et des lettres font du cinéma un objet d'étude officiel et légitime, dans les sciences humaines, ces œuvres n'ont souvent qu'une place très restreinte et sont étudiées, plus couramment, en tant qu'objets d'un savoir, par exemple et en étant invoquées pour illustrer une situation humaine ou un phénomène auquel se rapporte ce savoir. Certaines disciplines des sciences humaines, telles que la philosophie, peuvent se pencher sur les œuvres cinématographiques qu'elles incluent dans une étude esthétique ou phénoménologique. Par ailleurs, 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. Le cinéma de Krzysztof Kieslowski, plus précisément, a été reconnu par Joseph Kickasola (2004), dans son étude phénoménologique et psychologique de l'œuvre du cinéaste, comme ayant le pouvoir de donner à l'expérience une valeur épistémologique unique. Pour le chercheur, les films du cinéaste génèrent la théorie et non l'inverse. Christian Thiboutot (2013) a pour sa part rapproché la démarche de description (du réel) du réalisateur

⁷ Cet article a subi des modifications depuis sa publication.

avec l'herméneutique de Paul Ricœur. Dans le présent article, nous ferons valoir que le cinéma se présente intrinsèquement comme une exploration et une description existentielles d'une valeur inestimable pour quiconque cherche à mieux comprendre l'agir et le pàtir humains.

2.3.2. L'accès à une réalité humaine inexplorée

Le cinéma de Kieslowski, en l'occurrence, nous permet d'entrer en contact avec une réalité complexe, dont l'expression est notamment émotionnelle et en général, polymorphe, c'est-à-dire en excès par rapport à tout modèle empirique et objectif. Un exemple peut être trouvé dans *Bleu* (1993), qui raconte l'histoire d'une jeune femme qui, à la suite d'un accident qui a causé le décès de sa fille et de son mari, tente de se libérer de son passé en se débarrassant de tout ce qui le lui rappelle. Dans le film, l'action de Julie est régulièrement entrecoupée par l'intrusion d'éléments sonores et visuels. Ces éléments nous permettent d'accéder à son expérience intime et personnelle et viennent se superposer à la réalité extérieure de l'intrigue. Cette réalité, essentiellement émotionnelle, est évoquée par une trame musicale et par la couleur bleue, qui trouve un support dans des reflets, des objets et des matières qui participent directement à la mise en scène du drame vécu par Julie (dont le personnage est joué par Juliette Binoche). La musique, par exemple, s'avère dans le film étroitement liée au souvenir, chez Julie, de son mari. Les premières minutes du film nous font d'ailleurs comprendre que celui-ci préparait un concerto pour « l'unification de l'Europe » – ce qui constitue évidemment une évocation symbolique de la tâche, plus intime et psychologique, de « réunification » qui attend Julie, qui vient d'être plongée dans le deuil, la douleur et la perte. La couleur bleue évoque quant à elle la fille de Julie, sa

chambre aux murs bleus et le mobile de pierres bleues accroché à son plafond. L'intrusion traumatique du souvenir de la famille perdue s'avère ainsi magnifiquement rendue par l'utilisation d'extraits musicaux et de fragments de couleur bleue, qui se superposent à l'action extérieure du récit. La référence à la couleur bleue et au concerto, très élaborée dans le film, joue donc un rôle crucial dans l'exploration des plis et de la complexité de l'expérience de Julie, qui nous est présentée à travers une su-cette bleue (qu'elle dévore), ses allers et venues à la piscine (dont l'eau bleutée est aussi bien l'élément du désespoir, que de la renaissance à venir), quelques notes inscrites sur une partition de musique ou encore, la référence à la première lettre de St-Paul aux Corinthiens, qui dit littéralement : « Si je n'ai pas l'amour, je ne suis rien » (I Cor. 13:2) – ce qui ne manque pas d'évoquer les tourments, en même temps que le défi de Julie, qui tente tant bien que mal de survivre à la désintégration de son monde. Autrement dit, dans *Bleu*, pas de thèse psychologique, pas de théorie ou de concept, encore moins d'explication ou de construction intellectuelle sur le deuil ou la perte. Mais au sens fort, qui nous intéresse ici, un effort d'essence poétique pour montrer et raconter cette perte, la faire, à proprement parler, apparaître, ici-bas, dans le monde, « [...] au milieu de la route, dans la poussière, chose parmi les choses [...] », comme disait Sartre (1968, p. 7).

L'utilisation d'une simple couleur et d'un extrait musical par Kieslowski permet en effet de faire voir que le travail du souvenir, chez Julie, se déploie dans un dialogue constant entre l'héroïne et les choses du quotidien (un morceau de sucre, un café, son appartement...), entre celle-ci et son prochain et en général, au seuil de ce qui fait de Julie un être-au-monde, un être du monde, dont la mise en abîme aussi bien que le redressement ne sont précisément possibles que dans l'horizon de communauté et d'historicité. Ces exemples montrent comment le langage cinématographique peut permettre d'accéder à la réalité et à l'intimité humaines et surtout, à quel point l'expérience humaine, pour être explorée dans sa prodigalité, a besoin d'être narrée, mise en

scène et placée dans l'horizon du monde. Kieslowski (2006) avoue lui-même avoir l'ambition de décrire le monde des sentiments en dehors de tout solipsisme. Vers la fin de la phase documentariste de son parcours, le réalisateur remarqua notamment qu'il échouait finalement à décrire des sentiments tels que l'amour, dont il affirma qu'il est inaccessible « directement », c'est-à-dire qu'il a besoin du théâtre du monde et de la transcendance pour se voir rencontré dans son être propre (Kieslowski, 2006). Le cinéma de fiction nous permet par contre de nous rapprocher de ce monde intime. C'était là la grande conviction de Kieslowski lorsqu'il a abandonné la formule documentaire et qu'il s'est mis à privilégier les variations imaginatives (de la fiction) dans son approche et son exploration du mystère de l'existence, en particulier en cherchant à « enrichir le portrait de l'être humain d'une dimension supplémentaire, celle des pressentiments, des intuitions, des rêves, des préjugés [...] en un mot de la vie intérieure » (Kieslowski, 2006, p. 212) – d'une « vie intérieure » qui n'a paradoxalement rien de définitivement intérieur ou d'absolument immanent, mais à laquelle le cinéma donne un accès médiat, c'est-à-dire proprement narratif et poétique.

L'une des différences évidentes entre le regard objectif et le regard à la fois plus naïf et plus ouvert du spectateur réside dans la façon qu'a ce dernier de faire partie de l'expérience filmique. Kieslowski (2006), en tout cas, croit que le spectateur qui va au cinéma a envie de se laisser emporter par ses sentiments. Une œuvre qui nous rend indifférents ne sombrera-t-elle pas plus facilement dans l'oubli ? Une autre, qui nous émeut, ne sera-t-elle pas plus facilement gravée dans nos souvenirs ? Ne dit-on pas que nous avons « aimé » ou « détesté » une œuvre ? Lorsque nous regardons un film et que celui-ci nous touche, l'émotion que nous ressentons est probablement l'indice et l'élément – tout à la fois – qui révèlent que nous avons été transportés, ébranlés et dans tous les cas, concernés, appelés dans une expérience qui n'a rien de neutre ou de désintéressée. La vérité de notre rencontre avec l'œuvre passe donc nécessairement par l'émotion qu'elle a créée et qui en définitive, nous emporte au-delà de nous-

mêmes, dans un monde dont les tonalités élargissent la conscience que nous avons de nous-mêmes. La démarche de Kieslowski passe par l'appel aux sentiments. « Qu'existe-t-il d'autre que le sentiment ? Qu'y a-t-il d'important ? Il n'y a que ça » (Kieslowski, 2006, p. 206), affirme en substance le cinéaste. Celui-ci, d'ailleurs, insiste, dans *La double vie de Véronique* (1991), pour dire que nos sentiments ont une importance dont la vérité dépasse celle de la réalité objective. Dans le film, une jeune Polonaise, Weronika, voit sa carrière de chanteuse brutalement interrompue par une crise cardiaque (fatale). À la suite de sa mort, Véronique, une jeune Française, ressent une perte qu'elle est incapable d'identifier. Pourtant, grâce au pressentiment inquiétant provenant de ce deuil (Kieslowski, 2006), l'héroïne évite le choix fatal de Weronika et quitte sa carrière de chanteuse. Ses sentiments et ses intuitions lui servent de guides tout au long du récit. Dans le film, la vie affective de Véronique prime sur ses actions. L'essentiel de l'œuvre ne repose donc pas sur la possibilité de savoir si la mort de Weronika est une réalité empirique qui se rapporte d'une manière ou d'une autre à la vie et à la santé de Véronique, mais plutôt dans la découverte de la force des sentiments qui émanent (assez étrangement) de cette perte et guideront Véronique dans ses choix. Contrairement à la démarche objective qui traite d'une réalité neutre et extérieure, Kieslowski appelle le chercheur en sciences humaines à trouver dans l'expérience vive de l'émotion et la rencontre de l'œuvre une vérité d'un autre ordre, une vérité et un sens qui sont situés hors cadre par rapport à une vision instrumentale, technique ou méthodique du vrai.

Le philosophe et psychanalyste Slavoy Zizek reconnaît également à la fiction le pouvoir d'explorer et de sonder l'intimité humaine. Le penseur croit que la situation de jeu qui est créée (entre le spectateur et l'univers filmique) permet à l'être humain de se défaire de son « masque » social et ultimement, de se rencontrer différemment, en laissant affleurer ce qui, en lui, échappe à l'ordre des *habitus*. Le penseur remarque que, dans certains documentaires de Kieslowski, les personnages semblent pourtant «

jouer leur rôle » (Zizek, 2013, p. 14) en mettant en scène une image idéalisée d'eux-mêmes. Cependant, lorsque nous nous livrons à un jeu et que les règles sur lesquelles sont basées nos interactions réelles sont suspendues, nos attitudes plus secrètes (ou inhabituelles) peuvent remonter à la surface. C'est une problématique que Kieslowski affronte en recourant à la fiction. Il découvre que la seule façon d'aller derrière le masque social est de faire directement jouer un rôle aux acteurs (Zizek, 2013). Le philosophe Paul Ricœur croit également que le recours à la fiction peut approcher et investir une vérité qui reste autrement inaccessible à l'observation directe et à la vigilance réflexive. De manière analogue à Zizek, qui croit que par le jeu (et la rencontre filmique) la levée du masque révèle un autre visage de l'être humain, Ricœur (1983) propose qu'avec le récit, la création d'une intrigue favorise le surgissement de l'inédit ou du « non encore dit » (p. 10), dans le creux du langage. Selon lui, si l'on suspend la fonction référentielle, descriptive et usuelle d'une expérience, il est possible de libérer une fonction référentielle de second degré, plus authentique, mais qui reste le plus souvent dissimulée dans le discours ordinaire. Ce dépassement de ce que Ricœur appelle « l'être donné » (1983, p. 130) permet à la fiction et à l'instance poétique de dévoiler une partie de la réalité qui ne se retrouve pas dans le langage direct. Cette dimension d'irréalité, en effet, ouvre celle des variations imaginatives sur le réel et avec elle le domaine de la « possibilité », c'est-à-dire de la distance avec soi et de la liberté. Comme il l'affirme éloquemment, l'espace créé permet, sur la base de la « ruine du sens littéral », qui est « aboli par sa propre impertinence », d'accéder à l'« élargissement de notre horizon d'existence » (Ricœur, 1983, p. 151) et à l'augmentation de nos capacités de dialogue et de réflexion. Le philosophe Hans-Georg Gadamer (1960) comprend ce surplus de sens comme un « surcroît d'être » (p. 158). La créativité du cinéma permet ainsi de rapprocher des expériences et des mondes a priori éloignés (Ricœur, 1983).

2.3.3. Le cinéma afin de se comprendre et se rencontrer soi-même

Même si les processus identificatoires à l'œuvre dans le cinéma sont complexes et ne peuvent pas être tenus pour acquis, ils constituent tout de même une partie non négligeable de l'expérience cinématographique (Gaut, 2010). Par l'identification, la vie des protagonistes devient, en partie, la nôtre. En clair, le cinéma nous parle, nous concerne, nous provoque (...) et nous prend à un jeu auquel nous participons et dont nous faisons partie. En nous reconnaissant dans la vie d'un autre, portée à l'écran, les échos de cette vie peuvent nous permettre d'identifier et ainsi, de revitaliser et de relancer des aspects de notre existence. Le cinéma nous révèle à nous-mêmes. Kieślowski (2006) affirme :

[...] pour moi, on peut parler de chef d'œuvre quand j'éprouve la sensation puissante et claire d'avoir vécu ou pensé ce que l'œuvre que je suis en train de lire, regarder ou écouter, exprime, qu'elle dit exactement la même chose que moi, mais au moyen d'une phrase meilleure, d'une composition plastique ou musicale plus belle que je n'aurais pu imaginer (p. 211).

Cette idée peut être comparée au phénomène d'appropriation d'une fiction littéraire, que Ricœur (1986) dit mener à une meilleure compréhension de soi : « par appropriation, j'entends ceci, que l'interprétation d'un texte s'achève dans l'interprétation de soi d'un sujet qui désormais se comprend mieux, se comprend autrement, ou même commence de se comprendre » (p. 170). L'appropriation du texte par le sujet rend « propre » ce qui était au départ « étranger » (Ricœur, 1986, p. 171). Pour Ricœur, l'« achèvement de l'intelligence d'un texte » ne peut s'accomplir que par « l'achèvement de l'intelligence de soi » (1986, p. 170). Afin de bien saisir la réalité (ou l'irréalité!) d'un roman, par exemple, il est donc nécessaire de comprendre comment celui-ci s'inscrit en nous, nous heurte, nous questionne ou nous défie en dévoilant une réalité existentielle inexplorée. Cette compréhension de soi est favorisée par la distance et «

l'espace de jeu » (Thiboutot, 2013) créés par la fiction. Comme la Véronique de Kieślowski (dans *La double vie de Véronique*) qui, en laissant rebondir sa « balle magique » (Irene Jacob dans Insdorf, 2001, p. 6), s'étonne et s'émerveille de la poussière dorée qu'elle fait retomber sur son visage, nous pouvons nous laisser jouer par l'œuvre, au sens où l'entend Gadamer (1960), en nous abandonnant à ce qu'elle ouvre et en nous émerveillant du sens nouveau qu'elle fait jaillir sur notre être.

Après le visionnement d'un film, nous en gardons un souvenir qui peut s'avérer bon ou mauvais, mais qui demeure néanmoins vivant. Cette impression pourra être rappelée lors du visionnement d'autres œuvres ou surgir dans nos pensées pour être liée à des événements de notre vie. Bref, le film laisse sa trace en nous, qui sommes changés par son expérience. Dans cet esprit, il peut être affirmé qu'il participe à définir qui nous sommes. Comme le propose Ricœur (1986), grâce à un échange avec l'œuvre qui ne cherche pas à établir une distance objective qui l'isole, celui qui la rencontre reçoit une « proposition de monde » qui lui permet d'établir un « soi plus vaste » (p. 130). Ricœur (1986) affirme ainsi qu'il n'est pas possible de se comprendre soi-même par intuition immédiate ; le « grand détour » (p. 130) par les signes d'humanité laissés dans les œuvres de culture devient essentiel. Le philosophe ajoute : « 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? » (Ricœur, 1986, p. 130). Ainsi, pour Véronique, la perte qu'elle ne pouvait pas comprendre par intuition immédiate, dans le court-circuit du solipsisme et de l'immanence, est provoquée et rendue possible (dans le film) à travers l'œuvre du marionnettiste. Le miroir « déformé » que présente l'œuvre d'art (Thiboutot, 2013) se prouve en réalité plus clair que le reflet de l'intuition directe de l'héroïne. Weronika (la Polonaise), figure floue qui s'impose dans les rêves de Véronique (la Française), acquiert soudain une clarté nouvelle en étant incarnée dans la

photographie, la marionnette et la trame narrative. L'œuvre ne recèle pas un sens caché qu'il nous faudrait découvrir, mais le « révèle » – ne serait-ce qu'à partir de questions – à celui qui l'appréhende (Ricœur, 1986). Véronique ne cherche pas à trouver une signification unique et impersonnelle dans les œuvres qu'elle rencontre, mais au contraire, elle lui permettent de se voir révéler des aspects incompris de sa propre vie intérieure. Dans ce contexte, comprendre signifie « se comprendre devant le texte [pour nous devant l'œuvre] » (Ricœur, 1986, p. 130), en recevant de lui la convocation qu'il nous adresse. Par notre lecture, nous ne constituons donc pas le texte. C'est lui, plutôt, qui contribue à nous ébranler (Ricœur, 1986). Kieslowski partage la vision de Ricœur au sujet de la capacité de l'œuvre à mettre en « crise » notre identité narrative. Il affirme : « les films font partie de notre vie. Ils s'inscrivent en nous. Et ce faisant, ils deviennent une partie de nous-mêmes, de notre univers (...) en s'inscrivant dans notre esprit, ils [nous changent] et nous appartiennent » (Kieslowski, 2006, p. 51).

2.3.4. Le cinéma pour mieux comprendre l'autre

Le cinéma est également un moyen privilégié de découverte et de compréhension de l'autre. Il n'est pas anodin, à cet égard, que le cinéma soit un média interculturel important. Cet espace de rencontre avec l'autre permet une exploration inédite pour le chercheur. Selon Thiboutot, par la distance que permet le cinéma par rapport à notre réalité quotidienne, un espace fertile de dialogue est créé entre l'œuvre et celui qui l'appréhende. Ainsi, le cinéma de fiction peut être perçu comme un « miroir » (Kieslowski dans Thiboutot, 2013) qui projette une « image déformée, voire fantaisiste, de nous-mêmes » (Thiboutot, 2013, p. 3). Cette déformation ne se résume toutefois pas à une perte ou à un ajout superficiel. Elle a une fonction précise : celle de créer une

distance qui nous sépare de nous-mêmes, qui ouvre un espace d'échange et de culture.

Dans les œuvres de Kieslowski, les dénouements ne sont pas toujours heureux. En effet, les victoires des personnages, lorsqu'elles surviennent, ont souvent un revers malheureux. Ainsi, lorsque Weronika est choisie en tant que soliste, nous sommes confrontés à la déception de sa rivale. Quand Véronique aide son amie en prêtant un faux témoignage contre un homme, ce dernier l'affronte en lui demandant d'expliquer son geste. Le réalisateur nous amène donc à réfléchir sur l'impact qu'un événement heureux pour un individu peut avoir sur la vie d'un autre. Ses héros ne peuvent poursuivre leurs rêves sans que les conséquences de leur réalisation sur la vie des autres soient pesées et reconnues. Dans l'univers de Kieslowski, qualifié par Insdorf de « darwinien » (2001, p. 54), les succès de ses personnages ont donc un coût, celui d'une perte qui affligera autrui. Un autre exemple est présent dans *Tu ne tueras point* (1988), où la mort de la petite sœur de Jacek est contrastée avec la naissance du fils de Piotr. En explorant le contraste et l'interconnexion entre les destins heureux et malheureux de ses personnages, Kieslowski nous amène à nous sensibiliser à la réalité de l'autre en plaçant cette réalité au cœur de son œuvre.

Kieslowski nous invite aussi à une meilleure compréhension de l'autre en nous permettant de nous attrister pour des personnages fortement différenciés. Ainsi, dans le *Décatalogue I* (1989), nous sommes confrontés à l'absurdité de la mort d'un enfant innocent, Pawel. Dans *Tu ne tueras point*, la mise à mort du meurtrier, Jacek, est tout aussi révoltante. Un personnage qui représente l'innocence pure et un homme qui symbolise la corruption et le péché ont le pouvoir de faire émerger le même sentiment de tristesse et d'indignation. Le réalisateur, en faisant advenir de tels sentiments, nous amène à nous sensibiliser à la réalité de ses personnages, qu'ils soient innocents ou coupables. Pour Kieslowski (2006), cette façon de « jouer sur les sentiments des spectateurs »

permet de ressentir et éventuellement, de mieux comprendre l'autre : « je joue là-dessus parce que je veux que les gens haïssent mes héros ou les aiment. Je veux qu'ils compatissent. Je veux qu'ils souhaitent leur victoire s'ils mènent bien leur jeu » (p. 206). Nos sentiments pour les personnages de Kieslowski nous mettent ainsi, par un étrange jeu de procuration, une présence de l'autre. Le réalisateur, en proposant une exploration profonde de la faillibilité humaine, est en effet reconnu pour le regard empathique qu'il porte sur ses semblables (Insdorf, 2001). Il affirme : « Même si ce qui arrive n'est pas bien, même si quelqu'un, selon moi, se comporte mal, c'est mon devoir d'essayer de comprendre cette personne » (dans Insdorf, 2001, p. 49) et de décrire la réalité existentielle au sein de laquelle elle déploie son être (le complément est de nous).

Le cinéma de Kieslowski ne va-t-il pas au bout de cette volonté de comprendre l'autre dans son film *Tu ne tueras point ?* Le film nous présente le meurtre d'un chauffeur de taxi suivi de la mise à mort de l'assassin, Jacek, par l'État. L'œuvre présente des personnages en demi-teintes qui subvertissent la dichotomie identificatrice bon/mauvais. Notre identification ne peut être totalement positive avec la victime qui prend plaisir à terrifier un chien, refuse des clients sans raison apparente et fait des avances déplacées à une jeune femme. Kieslowski le rend en tout cas anonyme en l'identifiant à sa fonction de « chauffeur de taxi », tandis que le meurtrier a un nom, Jacek, qui participe à son humanisation. L'œuvre nous amène à nous identifier à la souffrance de Jacek lorsqu'il évoque la perte de sa sœur. Celui-ci demande : « Et si cet événement malheureux n'était pas arrivé? Peut-être que les choses auraient été différentes ». Cette séquence révèle l'essentiel du propos de Kieslowski au sujet de l'existence humaine. Ce point de vue est explicité dans le *Décatalogue 8* (1990) à travers le personnage de la professeure de philosophie, Zofia, qui affirme, en empruntant des mots très proches de ceux du cinéaste (Insdorf, 2001, p. 102) : « [...] à propos du Bien. Je crois que chacun l'a en soi. Le monde donne naissance au Bien ou au Mal. » Elle ajoute, en faisant référence à une nuit de guerre où elle a abandonné un enfant : « Cette nuit de 1943 n'a

pas mis en évidence le Bien qui est en moi. » Dans le documentaire *Krzysztof Kieslowski : I'm So-So* (Wierzbicki, 1995), le réalisateur affirme à propos de ce qui nous arrive : « Je crois que cela dépend de la somme de plusieurs éléments qui arrivent en même temps. Cela dépend de notre volonté et de notre destin, qui nous détermine. Mais nous pouvons changer le destin un petit peu. Le hasard n'est pas si important. Cela a plus à voir avec le chemin que nous choisissons, qu'avec qui nous sommes » [traduction libre]. Ainsi, pour le réalisateur, malgré le fait qu'un destin que nous n'avons pas choisi détermine considérablement qui nous sommes, nous avons, dans l'espace de notre destinée, le choix de plusieurs vies différentes. À ce titre, 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. C'est d'ailleurs en investissant et en explorant cet espace de jeu, jamais complètement clair et constamment remis en question, que Kieslowski demeure très proche de la philosophie de l'existence, pour laquelle l'homme ne s'est pas lui-même construit ou amené dans l'être, mais reste néanmoins responsable et libre de répondre à un appel (de l'autre, des circonstances, etc.) qu'il n'a pas, au départ, lui-même lancé. Le cinéma de Kieslowski, par son exploration du jeu de forces entre le destin, le hasard et le choix de vies possibles, nous amène ainsi à la compréhension du poids du destin et du hasard sur les actes d'autrui et à l'exploration des possibilités de choix qui lui sont offertes afin d'agir sur ce destin.

2.3.5. Cinéma et thérapie : catharsis et dialogue

Sans prétendre que l'expérience cinématographique et la psychothérapie sont équivalentes et interchangeable, il est possible de tracer des liens entre ces deux domaines

d'expérience et de faire, entre eux, certains rapprochements. Tout d'abord, le cinéma et la thérapie ont, tous deux, le pouvoir de créer une catharsis chez celui qui en fait l'expérience. La rencontre intime avec le thérapeute et le dévoilement de soi qui peut s'y opérer ont, en effet, la capacité de faire surgir un tel « soulagement ». Un peu comme c'est le cas dans *Décologie 8*, où Elzbieta et Zofia expérimentent une catharsis qui les aide à faire la paix avec leur passé (Insdorf, 2001), une partie de l'expérience du patient en thérapie peut consister en une telle libération des affects. Le cinéma, dans la mesure où il stimule et appelle nos émotions, recèle également un potentiel cathartique. Aristote (1932) n'affirmait-il pas que la tragédie, par l'entremise de la pitié et de la crainte, favorise l'expression et la purification des émotions? Le cinéma de Kieslowski possède sans doute un tel potentiel. Par ailleurs, dans la rencontre autour de laquelle s'organise la thérapie, la catharsis peut parfois être bloquée. C'est ce qui se produit avec le personnage du tailleur dans le *Décologie 8* (Insdorf, 2001). Ce personnage reçoit la visite d'une femme juive qu'il avait proposé d'adopter durant la deuxième guerre mondiale, alors qu'elle était enfant. Le tailleur avait été soupçonné d'appartenir à la Gestapo et avait donc été refusé d'adoption, puis menacé d'exécution. En réponse à la volonté de la femme juive de le remercier d'avoir offert de l'héberger, le tailleur refuse d'aborder le sujet avec elle. Kieslowski, tout en traitant des souffrances enfouies qui peuvent émerger de la remémoration de la guerre, suggère que, pour certains, le trauma est tel qu'il est impossible d'aborder directement son souvenir. C'est donc en abordant indirectement le trauma, c'est-à-dire en proposant de le rencontrer sur un mode fictif et imaginaire, que le cinéma arrive à faciliter l'intégration de souffrances humaines, à donner un avenir d'images et de paroles aux drames et aux joies qui jalonnent le roman de l'existence. Le médium filmique possède en effet ce « tact » auquel fait référence Gadamer (1960) et qui, sans détourner le regard, permet de passer sur quelque chose sans s'y heurter. En restant à distance, il évite ce qui est « choquant », c'est-à-dire une proximité trop grande à la personne et/ou aux blessures que cette proximité infligerait à son intimité (Gadamer, 1960). Par le jeu de distanciation et d'interprétation médiatisé (par la fiction) autour

duquel opère le cinéma, il s'avère donc possible de verser des « larmes cathartiques ». Un peu comme il devient possible de pleurer devant le thérapeute qui n'est pas lui-même impliqué dans notre drame. Ces pleurs adviennent dans le cadre de l'espace tiers ouvert par un thérapeute qui se garde de profiter de la vulnérabilité du patient. La distance instaurée par la posture réservée du thérapeute ouvre, ainsi, un espace de symbolisation et de narration qui favorise, en la médiatisant, la rencontre de l'homme avec sa condition. Par ces larmes est apportée la satisfaction narcissique que procure la souffrance (Zizek, 2013) qui permet, devant l'Autre qu'est l'œuvre filmique, de fortifier notre Moi. Comme nous l'expérimentons avec les jeunes enfants et comme nous le voyons dans *Bleu*, le déclenchement des pleurs est le signe de la fin de l'impact du choc traumatique et le début d'un retour à l'état normal (Zizek, 2013). En ce sens, le cinéma recèle bien d'un potentiel thérapeutique et à la manière de la psychothérapie elle-même, fait du détour par l'image, le symbole et la création imaginative, la condition obligée d'une rencontre salvatrice avec soi aussi bien que du processus d'altération imparti à toute démarche de changement personnel.

À Kieslowski fut, par ailleurs, reproché de « jouer sur les sentiments » des spectateurs (Kieslowski, 2006, p. 206). Un tel reproche révèle l'influence qu'a l'œuvre cinématographique sur les émotions et l'expérience du spectateur. Une influence qui n'est pas sans rappeler celle du psychothérapeute. Selon Zizek : « ...la fiction s'immisce dans les rêves eux-mêmes, les fantasmes secrets qui constituent le noyau inavoué de nos vies, et les compromet » (2013, p. 19). L'œuvre cinématographique, comme le thérapeute, en nous rejoignant dans notre intimité la plus profonde, nous place donc dans une position de vulnérabilité. Quelle serait la clé, dans cet esprit, d'un visionnement cinématographique qui serait thérapeutique, plutôt que préjudiciable? L'instauration d'une distance permettant au spectateur d'entrer en dialogue avec l'œuvre, plutôt que sous son emprise, pourrait s'avérer une hypothèse intéressante. Roland Barthes

(1975) associe le visionnement d'œuvres cinématographiques à un processus hypnotique qui a des propriétés guérissantes. Selon lui, afin de permettre une hypnose qui se « décolle », deux corps doivent être combinés : l'un, narcissique, qui se perd dans l'image et l'autre, fétichiste, qui s'en distancie (Barthes, 1975). En résulte la fascination pour une distance qui n'est ni critique, ni intellectuelle, mais « amoureuse » et qui permet de jouir de cette « discrétion » (Barthes, 1975, p. 107). Cette distanciation chaleureuse créée par le cinéma peut être mise en lien avec la relation que propose le psychologue. Selon Thiboutot (2013), la rencontre psychothérapeutique, elle-même espace de culture et le cinéma, offriraient des possibilités similaires de distanciation et de dialogue.

Cet espace est retrouvé dans la psychanalyse qui travaille à partir de fragments d'expériences « inintelligibles » et « insupportables », afin d'arriver à une histoire qui soit « cohérente et acceptable » (Ricœur, 1985, p. 444). L'œuvre de Kieslowski, empreinte de mystères et de fragments à vrai dire fort difficiles à recomposer ou à totaliser, nous semble porteuse d'une telle distance, d'un hiatus ou d'un seuil qui permettent au spectateur de dialoguer avec l'œuvre et de se l'approprier en concédant à celle-ci sa part d'influence par rapport à son propre statut de spectateur. Tout en guidant le spectateur dans le récit qu'il lui propose, la grande place que Kieslowski accorde au mystère et aux éléments intrigants permet au spectateur de participer à la création d'un sens à partir des éléments incompréhensibles qui lui sont présentés, qu'ils soient visuels, sonores ou narratifs. Ainsi, que signifie la présence du « témoin » (Vaillancourt, 2014, p. 17) dans le *Décatalogue* ou l'existence d'un double dans *La double vie de Véronique* ? Pourquoi une bouteille de lait se renverse-t-elle, une femme trébuche-t-elle, un feu s'embrase-t-il en marge de l'action principale ? En ne fournissant pas d'emblée tous les éléments de compréhension du récit, qui ainsi ne se présente jamais comme un problème ou une énigme à résoudre, Kieslowski offre un

espace de marge au spectateur. C'est cette marge qui permet à ce dernier d'être surpris, questionné et ainsi, de répondre à l'appel de l'œuvre, qui a aussi la valeur d'un appel de sa culture. De la sorte, le spectateur participe au déploiement d'une histoire et d'un espace d'interprétation à l'intérieur duquel il se trouve invité de manière analogue à ce qui se produit en psychothérapie. Les procédés filmiques du cinéaste polonais rappellent d'ailleurs les exercices d'associations libres propres à la psychanalyse : ils augmentent la parole, la multiplient, lui donnent un avenir. Ils ne l'abîment pas dans l'illusion de réponses ou de conclusions finales.

2.3.6. Le cinéma et le deuil d'un savoir absolu

Dans le *Décatalogue 1*, un père permet à son fils d'aller patiner sur le lac en fondant l'entièreté de sa confiance dans les prédictions de son ordinateur à propos de l'épaisseur de la glace. Malheureusement, il finit par devoir affronter son erreur : son fils est mort noyé dans le lac, dont la surface glacée a cédé. Tout en pleurant la mort de son fils, le père de Pawel verra sa confiance en la science entrer en crise. Ce film illustre bien la position de Kieslowski vis-à-vis de la connaissance scientifique, qu'il présente, dans sa facture scientifique, comme le prototype de l'*hubris*. Dans *Décatalogue 1*, cette *hubris* est explicitée par la quête naïve et utopique d'un père qui place toute sa foi dans la science. Chez Kieslowski, cette sorte de « sagesse de l'incertitude », pour reprendre les termes de Jean Greisch lorsqu'il commente la pensée de Paul Ricoeur (2013, p. 475), prend le plus souvent la forme d'une absence de réponse (finale) aux grandes questions existentielles. Questions qu'il considère comme ultimement irrésolubles, mais que son cinéma propose de vivre et pour ainsi dire, « d'exister » dans une temporalité en marche, c'est-à-dire d'embrasser comme des défis permanents et jamais définitivement achevés. Zizek (2013) remarque à cet égard que dans l'œuvre

de Kieslowski, il reste toujours des fragments qui demeurent incompris, que l'élément qui pourrait clarifier le récit de manière décisive manque toujours. Le caractère partiel de la connaissance est d'ailleurs présenté visuellement dans son œuvre, notamment par un effet d'obscurcissement qui apparaît dans un plan, entre les plans ou autour de l'image. Parfois, un flou questionne en effet notre perception et notre connaissance. Charles Eidsvik (dans Zizek, 2013) propose que, dans *Tu ne tueras point*, les filtres qui obscurcissent des parties de l'image peuvent être associées à la vision d'un univers imparfait, dont la création est inachevée. Le monde de Kieslowski est donc toujours partiellement compris. Cette incomplétude reflète la position du réalisateur par rapport à toute pensée qui souhaite s'ériger en système et plus encore, peut-être, à cette conviction relative au caractère inachevé de l'expérience humaine, comme dirait Jankélévitch (1978), qui est aussi ce qui en fait toute sa prodigalité. Ceux qui prétendent détenir un savoir absolu s'avèrent d'ailleurs, pour Kieslowski (2006), des fanatiques. Dans ses films, le réalisateur n'admet donc jamais que l'homme puisse être maître de soi, des autres ou de l'univers, comme l'a un jour espéré Descartes.

2.3.7. Le cinéma pour une connaissance vivante et renouvelée

L'œuvre de Kieslowski fait apparaître l'existence de telle manière que l'identité personnelle se trouve constamment ébranlée et renouvelée. Dans ses films, les rencontres qu'effectuent les personnages amènent ceux-ci à se troubler, à douter, à se questionner. Le monde de Kieslowski est en effet un monde au sein duquel l'identité est sans cesse appelée à entrer en crise et donc, à faire face au défi du changement dans la continuité. Cette réactualisation est manifeste dans la multiplication des « vies » de ses personnages. Dans *La double vie de Véronique*, Weronika devient Véronique. Dans *Le Hasard* (1987), Witek traverse trois vies au fil de ses décisions. Dans *Rouge* (1994), le personnage d'Auguste refait le parcours de la vie du juge, incarné à l'écran

par Jean-Louis Trintignant, en ayant le pouvoir de changer son destin. Cet ébranlement et ce renouvellement de l'identité des personnages, par Kieslowski, peuvent avantageusement être mis en lien avec le concept d'identité narrative de Ricœur. L'identité narrative, pour ce dernier, est à la fois déstabilisée et constamment renouvelée (Ricœur, 1985). Les personnages de Kieslowski, par les choix décisifs qui ébranlent leur identité, se renouvellent également. Ce renouvellement permet une réactualisation du récit et par conséquent, son développement et sa relance. C'est grâce à ce renouvellement, par exemple, que Véronique évitera le choix fatal et pourra survivre. C'est aussi ce renouvellement qui permet au héros du *Hasard* de changer sa vie lorsqu'il réalise que son rôle ne lui convient plus (Zizek, 2013). Ce qui, dans *La double vie de Véronique*, était un dilemme sur le fait d'être chanteuse (ou pas), se présente dans *Le Hasard* comme un « trilemme » (Alain Masson dans Insdorf, 2001, p. 59) à propos du positionnement politique qu'adoptera le personnage. Le choix qu'implique ce trilemme révèle la position kieslowskienne selon laquelle l'arbitraire pur et simple a somme toute assez peu d'influence sur nos vies. Malgré le fait que, dans le film, chacun des trois récits a pour point de départ le hasard qui mène Witek à prendre ou non un train, l'identité du personnage se trouve aussi déterminée par son destin et par les choix qu'il fait. En effet, le destin du héros a forgé son identité de façon durable. Witek demeure le même honnête homme d'un récit à l'autre (Kieslowski, 2006). Le héros reste fidèle à lui-même lorsqu'il décide, par exemple, de quitter un parti corrompu. Il exercera d'ailleurs ce choix grâce à son « monde intérieur, avec ses forces aveugles » (Kieslowski, 2006, p. 126) et dans la mesure où il répondra avec son action à certaines circonstances « extérieures ». Sa vie pourra ainsi prendre une nouvelle direction, qui s'incarnera dans les inflexions de la trame narrative elle-même. C'est aussi grâce à un tel renouvellement identitaire que, dans *Rouge*, Auguste pourra refaire le parcours du juge tout en transformant son dénouement.

Parce que, pour ses personnages, le renouvellement identitaire s'effectue toujours sur

la base d'une part d'oubli, l'œuvre de Kieslowski nous rappelle également que l'oubli, comme le mentionne Nietzsche, s'avère, au-delà d'une perte ou d'un manque, une condition de vie pour l'esprit (Gadamer, 1960). L'oubli est seul capable d'autoriser un renouvellement total en unissant ce qui est depuis longtemps familier avec ce qui est neuf, en une « riche unité » (Gadamer, 1960, p. 32). Ni Witek, ni Auguste, ni Véronique n'ont de souvenir direct ou total de leur vie antérieure. Ils semblent pourtant jouir de la conscience implicite de cette vie. Cette mémoire partielle, plus sentie ou agie, que pensée, permet justement leur renouvellement. C'est ainsi que Witek choisit des itinéraires de vie sur la base de ses échecs antérieurs. Auguste, contrairement au juge, sortira de sa déception amoureuse afin d'aller à la rencontre de Valentine, en évitant de sombrer dans le naufrage du ferry et dans sa mélancolie, tout à la fois. Véronique, souffrante de la perte de Weronika sans même l'avoir connue, semble néanmoins et mystérieusement avoir appris du destin tragique de son homonyme polonaise. Elle quittera la carrière de chanteuse : « Je le dois », dira-t-elle en substance.

Les vies alternatives qui caractérisent les films du cinéaste ont été associées à une volonté de ne pas tout contraindre dans un récit linéaire (Zizek, 2013). Ces récits ouvrent, en effet, une histoire unique sur une multitude de récits, à savoir sur la possibilité comme telle et sur le caractère inchoatif de celle-ci. Cette ouverture d'un champ d'expériences sur plusieurs histoires rappelle la notion de « monde » de Paul Ricœur (1983, p. 151). Le penseur décrit le monde comme étant composé d'autant de « références ouvertes » par les textes descriptifs et poétiques lus, interprétés et aimés. Parce que les références qui composent le monde de Ricœur sont ouvertes, elles peuvent cohabiter afin d'offrir un portrait plus riche de l'être humain. Un simple « environnement » devient ainsi un « monde »⁸ qui permet d'élargir notre horizon d'existence (Ricœur, 1983, p. 151). L'identité narrative en est clarifiée, renouvelée et libérée de

⁸ Husserl définit le monde comme l'horizon de tous les horizons possibles (Jager, 1971).

ses automatismes (Ricœur, 1985). Comme le monde de Ricœur, l'univers de Witek est composé de plusieurs récits qui, en étant ouverts les uns sur les autres, l'éclairent progressivement sur son identité et permettent au personnage de mieux se comprendre et d'orienter sa vie en conséquence. C'est par l'exploration de ses différents récits, réels ou fictifs, que le personnage modifiera son orientation politique en passant de partisan du parti à opposant, puis au statut d'apolitique. *La double vie de Véronique* est également liée à l'identité narrative de Ricœur par la découverte identitaire de Véronique à travers l'œuvre d'art. Sa prédécesseuse, Weronika, dont le dévouement total au chant entraînera sa mort, peut rappeler le caractère mortifère d'une foi absolue en une perspective unique, assumée comme une totalité. Alain Masson souligne l'« accès brutal à l'essentiel » (dans Zizek 2013, p. 93) de la chanteuse, qui peut évoquer la connaissance directe du scientifique. Sa vie, qui se termine sur la « note parfaite, mais inexplicite » (Alain Masson dans Zizek, 2013, p. 93) de son chant agonisant, rappelle que la recherche d'un savoir absolu peut nous amener à passer à côté de la richesse et l'infinité du vouloir-vivre humain. C'est ainsi que Weronika, lorsqu'elle est choisie comme chanteuse, dira, inquiète, que « tout va trop bien », sentant que rien ne semble freiner sa marche vers la mort. La déclaration d'amour de son amant, qu'elle reçoit avec ambivalence, ne pourra la dévier de cet itinéraire fatal. À cette identification mortifère avec le chant vient se substituer le récit de Véronique, celui de la vie, alors qu'elle choisit de quitter la carrière de chanteuse afin de se prémunir d'une crise cardiaque (Zizek, 2013). La rencontre de celle-ci avec elle-même, clarifiée tout au long du récit, est imparfaite et s'effectue à travers la rencontre avec l'œuvre d'art. À l'écoute d'elle-même, elle suit un « cheminement conscient, médiatisé par l'allégorie littéraire » (Alain Masson dans Zizek, 2013, p. 93). Ce cheminement réflexif, selon Zizek (2013), est pensé à travers l'expérience de l'Autre qu'est le roman projeté du marionnettiste. Véronique se découvre donc, comme Ricœur, à travers la rencontre avec les œuvres qui la touchent. En renouvelant son identité au contact de l'art, elle reçoit le second souffle qui lui permet de vivre, c'est-à-dire de faire

œuvre d'elle-même à l'intérieur même des rencontres et des expériences qui l'accomplissent en tant que sujet vivant, ouvert et toujours à faire, à devenir, sur le fil de son histoire en marche.

Ce renouvellement est aussi celui de la conscience du chercheur, dont le mouvement de compréhension s'agrandit à la faveur de sa rencontre avec l'œuvre qui, par la mise entre parenthèses de son être donné et quotidien, comme de ses théories et/ou de ses connaissances préalables, ouvre une dimension de recherche et d'exploration animée et enrichie par les variations imaginatives de l'art et de la fiction. Variations qui créent la nécessaire division qui sépare l'homme de lui-même et lui permet de se comprendre comme être-au-monde et projet d'être. Selon Thiboutot, la recherche herméneutique effectuée avec un sujet et une culture sans cesse actualisés permet en effet de re-décrire et de re-signifier l'appartenance de l'être humain au monde (Thiboutot, 2013). Cette appartenance est « imparfaitement assurée, mais en même temps ouverte à l'infini, au dialogue et à la coexistence » (Thiboutot, 2013). Comme Véronique qui, à son retour à la maison familiale, touche l'arbre, symbole vivant et fragile de son identité narrative, le chercheur herméneutique accepte de rouvrir la vulnérabilité, aussi bien que le potentiel d'exploration associés aux grandes questions existentielles posées aussi bien à l'homme sur un plan individuel, qu'au chercheur universitaire sur le plan universel de la conscience humaine. Thiboutot (2013) suggère en ce sens que Kieslowski, par son traitement de questions « intimes, universelles et ultimement insolubles », répond à la pertinence et à la nécessité d'une recherche toujours renouvelée et ouverte. Une recherche que l'homme est, en tant que tel, au cœur même de son être et non pas une recherche qu'il suffirait, par instrumentation, d'accomplir – comme s'il pouvait devenir à lui-même et une fois pour toutes son propre objet.

Kieslowski disait : « Le monde, ce n'est pas seulement ces lumières éblouissantes, ce

rythme trépidant, le Coca-Cola à la paille, la nouvelle voiture... Il existe une autre vérité... Un au-delà ? Oui, certainement » (dans Insdorf, 2001, p. 6). Cette autre vérité, qui s'oppose à notre perception immédiate et aux évidences de notre être enchaîné quotidien, peut être mise en lien avec la « cosmologie » du psychiatre Eugène Minkowski. Selon l'auteur, les sciences, dans l'objectif de ne s'en tenir qu'aux faits concrets, immobilisent la vie (Minkowski, 1936). La vie est ici pensée en tant que primitivement pleine de poésie (Minkowski, 1936). La science « dépoétise » la nature dont la dimension poétique ne peut être niée par ailleurs (Minkowski, 1936, p. 166). Le poète, qui s'exprime en parlant au « seuil de l'être », comme le dit Bachelard (1957, p. 22), en est le reflet. La cosmologie de Minkowski vise à transcrire en prose la poésie du monde en n'évacuant pas cette poésie comme le fait la méthode scientifique. Comme l'enfant et le poète, elle appréhende le monde dans sa totalité poétique et reconnaît ainsi dans la poésie le révélateur de ce que Minkowski comprend comme une « solidarité structurale », c'est-à-dire comme le lien indissoluble de l'homme à la nature ou, si l'on préfère, en régime plus husserlien, de la conscience avec ce dont elle fait l'expérience. Kieslowski, évidemment sans la thématiser, est lui aussi sensible à cette poésie dans ses films, notamment à travers son exploration de la vie intérieure de ses personnages. C'est ainsi que dans *Bleu*, nous voyons plus qu'une femme endeuillée sur le plan psychologique. Nous voyons une femme dont la vie et l'expérience nous sont révélées par le « décor » du film, dont la souffrance nous est communiquée par le reflet du mobile de pierres bleues de sa fille décédée. Nous la comprenons à travers les ombres, les reflets, les choses de sa demeure et les relations, qu'elle n'a plus, avec certains et a encore –malgré tout– avec certains autres. Nous la rencontrons par la symphonie à laquelle elle travaille, etc. D'aucune façon, dans le film, nous n'avons un accès direct à « l'intériorité » de Julie. Le seul accès que nous avons, en tant que spectateurs, à son intimité, passe par sa mondanéité, par son être-au-monde et son mouvement de transcendance. À ce titre, le cinéma nous apprend une leçon importante : la vie humaine n'est pas radicalement intérieure à elle-même ; au contraire, celle-ci s'accomplit dans et par l'horizon du monde, en dehors duquel elle

n'est même pas pensable. L'herméneutique, qui s'intéresse à l'existence trouve l'homme parmi les choses, dans le monde, en plein soleil ou à l'ombre, toujours accompli auprès de ce qui n'est pas lui.

Comme l'a affirmé Van Den Berg, « les poètes, les romanciers et les peintres [ajoutons ici les cinéastes !] sont des phénoménologues nés » (dans Bachelard, 1957, p. 11). La poésie est la base de toute phénoménologie : « ...s'il fallait donner une "école" de phénoménologie, ce serait sans doute avec le phénomène poétique qu'on trouverait les leçons les plus claires, les plus élémentaires » (Bachelard, 1957, p. 11).

2.3.8. Le « réel brut » et le narratif

Kieslowski outrepassé également le monde linéaire du récit traditionnel en y laissant des éléments qui nous lient à d'autres de ses œuvres. Ainsi, dans le *Décatalogue*, un personnage qui semble tenir le rôle de témoin se retrouve d'un épisode à l'autre. Dans la trilogie des *Trois couleurs*, les personnages principaux de l'un des films font des apparitions dans les autres. Les mêmes éléments peuvent aussi se répéter à l'intérieur d'un récit comme le chien mort au début du *Décatalogue 1*, qui précédera la mort du petit Pawel. Ces éléments permettent au spectateur d'aller au-delà du cours linéaire du récit. Selon Zizek, ces références ou « sinthomes » sous-jacents au développement narratif officiel produisent l'intrusion d'un « réel brut extra narratif » (2013, p. 46). Les sinthomes sont, à l'opposé des symptômes, des énoncés vides de sens qui font partie du discours du patient en psychanalyse et qui se répètent à différentes occasions. Ce réel brut et contingent qui demeure est représenté chez Kieslowski par la bouteille de lait ou le témoin qui traverse les œuvres du *Décatalogue*, le croisement banal de personnages dans la trilogie des *Trois couleurs* au palais de justice, ou par la

mort qui fait son apparition au début et à la fin d'une histoire. Zizek (2013), qui utilise la théorie de Lacan, affirme que, par la répétition de ces éléments, la fiction n'est pas due à une fuite en dehors de la réalité, mais plutôt à un « retour du Réel » (p. 49) qu'il a été nécessaire de forclure afin que le sujet puisse ensuite accéder à cette réalité substantielle. Ainsi, pour Lacan, lorsque le réel est forclos, le sinthome y est substitué afin d'éviter la folie (Julien, 2001). Le sinthome permet ainsi de donner, dans l'imaginaire, une consistance au symbolique (Julien, 2001). Dans l'œuvre de Kieslowski, la présence répétée du témoin, l'apparition contingente des personnages d'un film à l'autre ou la séquence presque documentaire de la vieille dame qui tente péniblement de jeter une bouteille dans un conteneur, infiltre le monde symbolique du récit d'une réalité familière et banale dans lequel ce monde est ancré. En nous sortant du cours du récit afin de nous rappeler d'autres trames narratives, ces sinthomes ont la fonction de nous ramener à cette réalité brute et commune à partir de laquelle tient chacun des récits. Un tel procédé a l'avantage de créer, dans l'imaginaire du spectateur, un « monde » de références, au sens de Ricœur, où toutes les œuvres de Kieslowski ont à leur base ces sinthomes qui, comme le souligne Zizek (2013), sont réels dans la mesure où ils sont ce qui demeure et renvoient à l'identique dans tous les univers symboliques possibles. Sur la base d'un même élément banal, des récits symboliques riches et différenciés peuvent donc être déployés. Le lait prend ainsi une signification différente d'un épisode du *Décatalogue* à l'autre. La mort pourra se manifester à travers le chien inerte ou la disparition du petit Pawel sous la glace. Le témoin du *Décatalogue* assistera à différents dilemmes moraux. Les personnages d'un film en seront les héros ou les figurants. La vieille dame près du conteneur se fera remarquer différemment d'un récit à l'autre. Le jeu entre le réel brut et les mondes narratifs présents dans l'œuvre de Kieslowski permet donc à cette dernière de préserver un équilibre aussi bien qu'un jeu de différenciation entre l'imagination et le réel. Cet équilibre est essentiel afin que nous puissions nous y reconnaître. Ainsi, nous pouvons imaginer que Véronique peut aussi être, comme nous, une amie ou une voisine (Kieslowski, 2006), ou que les personnages du *Décatalogue* peuvent également avoir des pannes d'eau

chaude et partager un immeuble avec autrui. Kieslowski est conscient de la nécessité de cet équilibre dans son œuvre : « Si on en dit trop, le mystère disparaît. Si on n'en dit pas assez, personne ne comprend rien. La recherche de l'équilibre entre la réalité et le mystère ouvre la voie à de multiples possibilités » (2006, p. 188). 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.

2.3.9. Le choix éthique du cinéma

Par son choix d'impliquer des acteurs plutôt que des sujets réels, Kieslowski nous fait réfléchir sur la dimension éthique de l'utilisation de la fiction pour la recherche en sciences humaines. En effet, après avoir filmé un père qui pleure à la suite de la naissance de son bébé dans *Premier amour* (1974), le cinéaste décide d'abandonner le documentaire pour la fiction en déclarant son « effroi des larmes réelles » (dans Zizek, 2013, p. 10). Dès lors, afin d'éviter cette intrusion dans l'intimité d'autrui, le cinéaste préférera demander à des acteurs de feindre des larmes, plutôt que filmer des larmes véritables. L'utilisation de la fiction résout le problème éthique du travail avec des sujets réels et nous protège d'une intrusion dans le « royaume » de leur intimité dont l'accès, selon le cinéaste, est interdit (dans Zizek, 2013, p. 11). L'allusion, pense-t-il, est la seule façon acceptable de cerner ces « éléments fragiles » de la personnalité humaine (Zizek, 2013, p. 12). Zizek oppose cette posture au projet de décryptage du génome humain, qui d'après lui ne laisserait plus rien dans l'obscurité ou dans le secret à propos de l'homme, en voulant en faire une description complète et objective (2013). Cette « transparence totale » de l'homme est menaçante, selon Zizek (2013, p. 12), et rend le sentiment de honte obsolète. Ce type de recherche, voulant englober la

totalité du sujet humain et ne laissant rien en reste, s'oppose d'un point de vue éthique à la pudeur commandée par l'approche fictive et artistique de Kieslowski. Comme le documentariste, le chercheur en sciences humaines pourra être exposé à l'obscénité des « larmes réelles ». Sans toutefois affirmer que toute recherche effectuée avec de vrais sujets entraîne une violation de l'intimité, il est possible de penser qu'à côté de la fiction, le risque n'est pour autant jamais nul. Cet argument pour l'utilisation de la fiction en recherche s'ajoute à celui offert par Thiboutot qui, en accord avec la première partie de cet article, présente la fiction comme une variation imaginative sur le réel, qui est alors découvert en tant que possible et non en tant que réalité effective (2013). En alternative à une vision systématique du deuil, plusieurs études portant sur des œuvres telles que *Bleu*, *Incendies* (Villeneuve, 2010) et *The Sweet Hereafter* (Egoyan, 1997), se présenteront par exemple comme autant d'explorations et de variations sur l'expérience de deuil.

2.3.10. Conclusion

Cet article a eu comme objectif de mettre en lumière la pertinence de l'interprétation d'œuvres cinématographiques pour la recherche qualitative en sciences humaines et plus particulièrement, pour la psychologie, à travers l'exploration de l'œuvre de Krzysztof Kieslowski. Si le réalisateur nous montre un monde détruit, autant au niveau du paysage physique que du paysage humain (Tischner dans Insdorf, 2001), son œuvre appelle à être rencontrée par un chercheur « vivant, incertain et souffrant » (Thiboutot, 2013, p. 7). Ce chercheur est vivant, car il participe à une recherche qualitative jamais achevée ; incertain, car il tente d'approfondir la compréhension d'un phénomène sans prétendre le maîtriser ; et souffrant, enfin, quant à la finitude de sa condition et de sa pensée. Un tel chercheur pourrait, à sa lecture, contribuer à insuf-

fler à la recherche qualitative en sciences humaines une nouvelle vie grâce au potentiel infiniment renouvelé de cette recherche – jamais définitivement ou finalement complétée. Comme le démontre ce travail, le terrain est fertile et peut amener à plusieurs pistes de recherche inédites. Il y a encore beaucoup à explorer au sujet des possibilités heuristiques, thérapeutiques et éthiques de l'interprétation d'œuvres cinématographiques. Ainsi, les différentes thématiques soulevées dans cet article mériteraient d'être traitées de manière plus approfondie dans une étude qui leur serait exclusivement dédiée. De plus, la recherche herméneutique sur la base d'œuvres d'art laisse le champ libre à un nombre infini d'études sur les œuvres qui composent notre paysage culturel. Il est à espérer que cette exploration de l'œuvre de Kieslowski participe à nourrir le mouvement qui permettrait de mettre à jour ces possibilités.

2.3.11. Notes

1. Par exemple : Comment aimer ? Comment mourir ? Comment accuser la perte ? Etc. 2. Concédonc ici qu'il vaudrait mieux dire « le scientisme », pour éviter de laisser croire à une critique indue de la science qui, par définition et lorsqu'elle admet ses propres limites, comprend qu'elle s'avère fondée sur un concept de méthode qui vient avec ses ombres projetées, c'est-à-dire avec certains problèmes (notamment éthiques) qui restent imperméables à l'approche objective.

2.3.12. Références

- Aristote. (1932). *Poétique*. Paris : Le livre de poche.
 Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France.
 Barthes, R. (1975). En sortant du cinéma. *Communications*, 23(1), 104-107.

- Gadamer, H.- G. (1960). *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gaut, B. (2010). Empathy and identification in cinema. *Midwest Studies In Philosophy*, 34(1), 136-157.
- Greisch, J. (2013). Paul Ricœur : la sagesse de l'incertitude. *Argument : Biannual Philosophical Journal*, 3(2), 475-490.
- Insdorf, A. (2001). *Krzysztof Kieslowski, doubles vies, secondes chances*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Jankélévitch, V. (1978). *Quelque part dans l'inachevé*. Paris : Gallimard.
- Julien, P. (2001). Du symptôme au sinthome : la psychose lacanienne. *La clinique lacanienne*, 5(1), 63.
- Kickasola, J. (2004). *The films of Krzysztof Kieslowski : the liminal image*. London : Continuum.
- Kieslowski, K. (2006). *Le cinéma et moi*. Lausanne : Les Éditions Noir sur Blanc.
- Minkowski, E. (1936). *Vers une cosmologie*. Paris : Éditions Montaigne.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit. Tome 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ricœur, P. (1985). *Temps et récit. Tome 3. Le temps raconté*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ricœur, P. (1986). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris : Éditions du Seuil.
- Sartre, J.- P. (1968). *Situations philosophiques*. Paris : Éditions Gallimard.
- Thiboutot, C. (2013, Août). Kieslowski, fiction, and human science research. Communication présentée à International human science research conference, Aalborg, Danemark.
- Vaillancourt, Y. (2014). *Jeux interdits. Essai sur le Décalogue de Kieslowski*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Zizek, S. (2013). *Lacrimae rerum. Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski, Lynch et quelques autres*. Paris : Éditions Amsterdam.

2.3.13. Filmographie

- Egoyan, A. (1997). *The sweet hereafter* [Fiction]. Canada : Ego Film Arts.
- Kieslowski, K. (1974). *Premier amour* [Documentaire]. Pologne : Telewizja Polska.
- Kieslowski, K. (1987). *Le hasard* [Fiction]. Pologne : P. P. Film Polski.
- Kieslowski, K. (1988). *Tu ne tueras point* [Fiction]. Pologne : Tor Production.
- Kieslowski, K. (1989). *Dekalog, jeden* [Le décalogue 1]. Pologne, Allemagne de l'Ouest : Sender Freies Berlin, Telewizja Polska, Tor Production.

- Kieslowski, K. (1990). *Dekalog, osieme* [Le décalogue 8]. Pologne, Allemagne de l'Ouest : Sender Freies Berlin, Telewizja Polska, Tor Production.
- Kieslowski, K. (1989-1990). *Le décalogue* [Cycle de 10 téléfilms]. Pologne, Allemagne de l'Ouest : Sender Freies Berlin, Telewizja Polska, Tor Production.
- Kieslowski, K. (1991). *La double vie de Véronique* [Fiction]. France, Pologne : Sideral Productions, Tor Production.
- Villeneuve, D. (2010). *Incendies* [Fiction]. Canada, France : Micro-scope.
- Kieslowski, K. (1993). *Trois couleurs : bleu* [Fiction]. France : CAB Productions.
- Kieslowski, K. (1994). *Trois couleurs : rouge* [Fiction]. Suisse : CAB Productions.
- Wierzbicki, K. (1995). *Krzysztof Kieslowski : I'm so-so* [Documentaire]. Danemark, Pologne : Kulturemode Film, Statens Filmcentral.

CHAPITRE 3. ENTRE RUPTURE ET CONTINUITÉ : MÉTAMORPHOSE IDENTITAIRE DANS *BLEU*, DE K. KIESLOWSKI

3.1. Notice bibliographique

Dame, I. « Entre rupture et continuité : métamorphose identitaire dans *Bleu* de Krzysztof Kieślowski. » *Cinémas*, volume 28, numéro 1, automne 2017, p. 47–64.

3.2. Résumé

Cet article vise à présenter comment une lecture existentielle du film *Bleu* (1993), de Krzysztof Kieślowski, permet de mettre en lumière la métamorphose identitaire de son héroïne (Julie). Nous verrons comment la perte brutale de son mari et de sa fille contraindra l'héroïne à subir une rupture identitaire qui brise le « calme » cher à l'œuvre kieślowskienne. Nous pourrions comprendre que cette rupture est liée, dans l'œuvre, à une perte traumatique, qui ne peut être intégrée à son récit. Julie cherche à apaiser l'irruption traumatique du passé à travers un éloignement de ce qui le lui rappelle. Ce retrait induira chez elle une tentative de dissolution de son identité. Julie sera sauvée par l'intervention de l'autre, qui lui permettra de renaître, transformée par sa perte. La démarche herméneutique adoptée entraînera la description existentielle de la thématique identitaire dans l'œuvre à être mise en dialogue avec un corpus théorique issu de la philosophie continentale et de la psychanalyse.

3.3. Contenu de l'article⁹

Bleu (Krzysztof Kieślowski, 1993) débute par un accident de voiture et se poursuit par le réveil de sa seule survivante. À la suite de la perte tragique de son mari, Patrice, et de sa fille, Anna, dans cet accident, Julie doit faire face à un deuil immense. Elle vit ainsi une rupture brutale avec les liens qui lui permettaient de donner un sens à sa vie : notamment ceux qui définissent son identité de mère et d'épouse. En colère devant cette perte inassimilable, elle brise la vitre de l'hôpital qui reflète son image. Julie, comme pourrait le suggérer Freud (1914, p. 13-22), met en acte ce qu'elle ne peut se remémorer : l'éclatement identitaire qu'a provoqué sa perte. En résulte une image de soi brisée et irréconciliable. La sirène d'alarme de l'hôpital retentit. Son alerte évoque l'état de crise identitaire dans lequel est plongée Julie. L'héroïne réagit à cette crise en se dirigeant vers un cabinet vitré où se trouve une armoire de médicaments. Elle y saisit une fiole dont elle s'applique à avaler entièrement le contenu. Mais quelque chose bloquera la progression du flux toxique dans le corps de l'héroïne. Les médicaments, recrachés, réapparaîtront au creux de ses mains.

Par cette pulsion de vie, Julie prendra une voie différente de l'héroïne d'un autre film kieślowski : *Sans fin* (1985). Ces deux films peuvent être lus ensemble comme un exemple de dénouements alternatifs au sein de l'œuvre du réalisateur (Žižek 2013, p. 126). Dans *Sans fin*, Urszula, suite à la mort de son mari, se suicidera par intoxication. Dans sa maison familiale désertée, où toutes les fenêtres ont été scellées, elle périra, asphyxiée par le gaz de son four dans lequel elle s'est plongé la tête. Julie, pour sa

⁹ Cet article a subi des modifications depuis sa publication.

part, agira à travers la vitre d'un cabinet où une infirmière pourra l'apercevoir. La prothèse orthopédique qui soutient sa tête donnera l'impression de bloquer l'ingestion du flot toxique de médicaments. L'infirmière, dont l'observation silencieuse de la scène peut rappeler celle du « témoin » (Vaillancourt 2014, p. 17) qui traverse les différents épisodes du *Décatalogue* (Kieślowski, 1989-1990) fera donc en sorte, comme celui-ci, que le personnage principal se trouve devant un choix.

Ce choix, pour Julie, semblera relever davantage de l'acceptation du destin : « Je suis pas capable », avoue-t-elle. Cette acceptation du destin ou du *fatum* qui la définit se rapproche de celle qui guide l'héroïne de *La double vie de Véronique* (Kieślowski, 1991) dans ses choix. Véronique, française, partage les traits, la fragilité du cœur et le dévouement au chant de Weronika, Polonaise décédée tragiquement d'une crise cardiaque lors d'une performance musicale. À la suite de cette mort, celle-ci décidera, liée à son homologue par un pressentiment inquiétant, de quitter la carrière de chanteuse, affirmant éloquemment : « Je le dois. » Véronique et Julie se définissent donc toutes deux par des actes qui, étrangement, semblent leur être, en quelque sorte, imposés par les nécessités de leur existence ou plus radicalement encore, de leur survivance. Une force, que nous ne pouvons nommer, empêchera les deux femmes de suivre le destin mortifère de leur prédécesseure. *Bleu*, à travers l'évocation de la vitre, d'une prothèse orthopédique et d'un témoin, situe Julie dans une réalité existentielle qui permettra d'infléchir le destin d'Urszula/Julie. Ce « monde » existentiel, différent de celui d'Urszula, accueille, reconnaît et contient le désespoir de Julie. Cette variation imaginative sur le réel permet à la fiction de révéler ce dernier comme possible et non à la manière d'une réalité effective (Žižek 2013, p. 20-21). Elle permet de donner une seconde chance à des personnages kieślowskiens précédemment voués à l'aliénation ou à la souffrance et par conséquent, de les transformer. Kieślowski semble, par les « doubles vies » que traversent ses personnages, évoquer la possibilité d'une métamorphose identitaire pour celui qui se positionne différemment au sein de son existence.

Dans les œuvres mentionnées, ce repositionnement est évoqué par une « renaissance » française, qui contraste avec la « première vie » polonaise – à laquelle elle ne manque pas de ressembler par ailleurs. Cette métamorphose ne permettra pas aux pertes de disparaître (la mort des proches, la fragilité du cœur), mais plutôt d’apparaître en transformant les personnages dans la reconnaissance de cette perte.

Julie, résolue à vivre, s’excuse auprès de l’infirmière : « J’ai cassé la vitre. Pardon. » La femme soignante lui pardonne et promet : « On en mettra une autre. » Cette promesse intervient dans la scène même où Julie apparaît déjà derrière une vitre intacte qui semble ouvrir son personnage sur autrui. Le remplacement de la vitre évoque la promesse d’un rétablissement pour Julie, d’un soi qui peut amorcer un processus de guérison. Cette guérison est possible grâce aux soins d’autrui qui peut, en la voyant à travers la vitre, l’apercevoir. C’est ainsi que la transparence de la vitre permet à une force obscure d’y pénétrer et d’avorter le geste mortifère de Julie. Cette force est un « autre », du moins peut-on le supposer. Un Autre qui sera, ensuite, d’abord incarné par l’infirmière et plus tard, par Olivier et Lucille.

Ce dénouement réparateur contraste avec celui de films antérieurs du réalisateur, où la rupture identitaire des personnages n’est pas alliée à une promesse de réparation. Outre le suicide de *Sans fin*, nous pouvons penser, par exemple, à *L’Amateur* (1979). Dans le film en effet, Irka, exaspérée par l’obsession de son mari Filip pour sa caméra, brise un miroir qui se trouve dans leur foyer. Cet éclatement du miroir, qui ne peut plus « refléter » l’épouse du foyer, fait écho à la brisure, par Julie, de la vitre de l’hôpital, où elle ne peut plus être, elle-même, l’épouse de Patrice et la mère d’Anna. Dans *L’Amateur*, cette première brisure sera suivie par l’éclatement d’une tasse par Filip. Irka quittera ensuite le foyer familial avec l’enfant du couple. Cette double brisure exprime comment la rupture identitaire d’Irka ne pourra trouver le soin qui permettrait une « réparation » du foyer familial. La perturbation de la « paix » et du « calme » (traduction

libre) que désiraient, initialement, les deux membres du couple est exprimée par la brisure des objets de la maison que sont le miroir et la tasse. Si le miroir brisé évoque la rupture identitaire de l'épouse esseulée, l'éclatement de la tasse, qui permet de contenir les breuvages réconfortants, centraux à l'œuvre kieślowskienne, semble annoncer la fin du calme que procure l'unité familiale. Le film se termine par la destruction rageuse de la pellicule filmique, qui a amené sa perte, par Filip. L'identité de Filip ne semble être réhabilitable qu'à travers un retournement de la caméra sur sa propre histoire, qu'il commencera à narrer.

Dans le cas de Julie, l'éclatement de la vitre annonce également la rupture identitaire qu'a provoquée la désintégration de l'unité familiale. *Bleu* et *L'Amateur* peuvent donc être lus ensemble comme un nouvel exemple de dénouements alternatifs. La « mise en œuvre » artistique de l'identité sera, pour Julie comme pour Filip, centrale. Par ailleurs, alors que le futur de Filip, seul devant sa caméra, nous paraît plutôt pessimiste et figé, l'intervention de l'autre, dans un processus créatif de métamorphose identitaire sera, pour Julie, porteuse d'espoir et d'avenir.

Chez Kieślowski, la brisure des liens familiaux induit donc une perturbation du calme si désiré par les protagonistes de ses films. L'une de ses œuvres ne se nomme-t-elle pas précisément *Le calme* (1980) ? Dans le film, le projet d'un foyer familial paisible qu'a Antek, qui vient de terminer une peine de prison, se trouve entravé par son entraînement involontaire dans un conflit qui oppose son patron corrompu au syndicat en grève des employés de son lieu de travail. Julie, comme Antek, trouvera le calme de son projet familial troublé. Cependant, cette paix n'est pas bouleversée par sa relation conflictuelle avec les institutions politiques, comme dans *L'Amateur*, où le protagoniste est contraint de filmer des dignitaires, ou dans *Le calme*, où le héros est pris dans un conflit entre ouvriers et patronat. Nous avons plutôt affaire, ici, à un événement contingent qui trouble la paix de l'héroïne en prenant la forme non extériorisable, mais

intimement existentielle, d'un trauma. Ainsi, alors que Julie se repose dans l'institution hospitalière qui, physiquement, la soigne et l'apaise, le souvenir traumatique de l'unité familiale brisée l'alerte psychiquement et fait (évidemment) obstacle à son sentiment de paix.

Pour Kieślowski (2006, p. 206), les sentiments représentent tout ce qui existe et qui importe. Dans *Bleu*, l'évocation poétique du vécu émotionnel de Julie permet de révéler comment ce vécu exprime, sur le plan existentiel, une altération du sentiment de sa continuité identitaire. Alors qu'elle semble assoupie sur la terrasse de l'hôpital, l'héroïne se réveille brusquement au moment où une musique résonne et qu'elle se trouve baignée d'une lumière bleue. Julie entend quelqu'un, ensuite, lui dire : « Bonjour. » La scène, coupée, se trouve plongée dans un trou noir au moment même où l'extrait musical démarre à nouveau. Puis la scène réapparaît là où s'est opérée la fissure. Le psychanalyste Slavoj Žižek (2013, p. 127) affirmera qu'à ce moment, Julie est parvenue à « refouler l'intrusion du passé musical » qui représente Patrice. Par le langage cinématographique, le récit identitaire de Julie, au sens ricoeurien d'une identité narrative qui la pose comme personnage (Ricoeur 1990, p. 34), subit une rupture qui est signifiée par la « crypte » dans laquelle nous plongeons, pour reprendre la définition du trauma d'Abraham et Torok (1978, p. 297), et qui en brise la continuité.

Nous trouvons donc, ici, une « vérité existentielle », et ce, grâce aux possibilités artistiques du cinéma, au sujet du trauma qui révèle une articulation de ce trauma avec un vécu de rupture identitaire. Le nouveau « récit » dans lequel Julie, survivante, tente de se reposer est dérangé par l'intrusion d'un passé qui prend la forme d'une irruption musicale et visuelle au coeur de son histoire. Lorsque le récit est plongé dans le noir et que l'intrusion musicale se manifeste, nous constatons que le trauma fait « fondre » (*aphanisis*) (Žižek 2013, p. 127) momentanément l'identité de Julie. Le « récit » cinématographique de la vie de Julie que nous présente Kieślowski est ainsi ponctué de

trous noirs qui dissimulent des vérités familiales fondamentales et pourtant, inavouables. En résulte un récit de soi irréconciliable. La symphonie pour la réunification de l'Europe, laissée inachevée par Patrice et malgré tout, entendue au creux de cette rupture, suggère justement la tâche de réunification [1] identitaire qui attend Julie. Par ailleurs, la couleur bleue qui « envahit » certaines scènes du récit de Julie évoque une fusion traumatique de l'identité de Julie avec le souvenir d'Anna, auquel cette couleur est liée à travers la « chambre bleue » de la petite, qui suggère également une sorte de brouillage de son identité. Le trauma retire à Julie « ses couleurs » afin de l'assimiler à une seule teinte : le bleu. Le fait que Julie baigne dans le bleu tout au long du film suggère également que la perte de sa fille prend toute la place dans sa vie.

Voyons également comment la rupture identitaire qu'amène le trauma affecte le *Spie* (« je dors » en polonais), si central à l'œuvre kieślowskienne. Julie, comme Filip dans *L'Amateur* qui, depuis l'orphelinat, se réveille la nuit pour manger, est dérangée dans son sommeil. Ainsi son assoupissement, sur la terrasse de l'hôpital, sera troublé. Elle sera également réveillée, dans son appartement, au milieu de la nuit. C'est toujours une irruption sonore qui trouble son repos : le fragment musical, le couinement des souris dans son placard, les coups et cris d'un homme qui se fait « passer à tabac ». Le son, par sa voie médiate, amène sa mémoire à Julie malgré elle. Et l'empêche de trouver le calme et la paix. L'irruption sonore, dans *Bleu*, évoque ainsi poétiquement la réminiscence traumatique en permettant au spectateur de vivre, et de mieux comprendre, l'expérience de cette réminiscence avec l'héroïne.

Afin de s'apaiser, Julie tentera de s'éloigner de ce qui est le plus fortement lié aux éléments traumatiques de son passé. Tout ce qui pourrait évoquer Patrice ou Anna sera mis à l'écart. La rupture identitaire de Julie, à défaut d'être reconnue, sera mise en acte. La maison familiale sera vidée et mise en vente, les domestiques remerciés, Olivier, l'assistant de son mari et amant temporaire, de « remplacement », abandonné. Son nom

de jeune fille, qu'elle reprend, révèle sa tentative de se protéger des souvenirs traumatiques de Patrice et d'Anna en effaçant la trace de leur passage dans sa vie. Elle reprend en quelque sorte une identité d'avant leur rencontre qui semble lui permettre de survivre à sa perte en lui offrant un nouveau départ. « Personne ne doit savoir », avertit Julie, lorsqu'elle prend la décision de se départir de son lègue en conservant seulement « son propre compte ». En tentant de contrer l'anéantissement identitaire qu'elle vit lorsqu'une intrusion traumatique la fait « fondre », elle décidera de se fondre elle-même en faisant disparaître les traces de son identité. C'est ainsi qu'elle dit à Olivier, après avoir passé la nuit avec lui : « C'est très bien ce que vous avez fait pour moi. Mais vous savez, je suis une femme comme une autre. Je transpire, je tousse, j'ai des caries. Je ne vais pas vous manquer. Vous vous en êtes sûrement déjà rendu compte. N'oubliez pas de claquer la porte en sortant. »

Cet extrait exprime comment Julie met en acte, avec Olivier, la rupture identitaire et le sentiment d'abandon dont elle a été victime. L'écran de télévision, qui, selon Emma Wilson (2000, p. 41), reflète le monde intérieur psychique, identitaire et mnésique des protagonistes, nous révèle, malgré l'« interférence » que crée le trauma, comment Julie perçoit sa liaison à autrui. Le médium télévisuel nous présentera, immédiatement après l'accident, un parachutiste en plein vol. Julie, à ce moment, se trouve en chute libre. Elle se croit ainsi « libre » de toute attache aux autres. Lorsqu'elle visite sa mère, l'écran présentera un vieil homme qui fait du saut à l'élastique. Julie apprendra, maintenant, à accepter d'être retenue par un lien vital. La dépendance cruciale à ce lien, à tout âge de la vie (que le vieillard permet d'exprimer), fait paraître, à Julie, tout « saut » dans le vide comme un acte de foi terrifiant. Elle dira ainsi à sa mère : « Maintenant, j'ai compris. Je ne ferai plus qu'une chose : rien. Je ne veux plus de possession, plus de souvenir, d'ami, d'amour ou d'attache. Tout ça, ce sont des pièges. »

Julie affirme donc sa volonté d'éviter tout ce qui l'attache aux autres alors même qu'elle vient, paradoxalement, de rétablir un lien avec sa figure première d'attachement. En rétablissant ce lien et en acceptant, plus tard, l'aide de Lucille, elle accepte, comme le vieil homme, de faire le saut qui la place dans un état de vulnérabilité par rapport aux autres. Grâce à cette reprise du lien qui la relie à sa mère, Julie pourra se remémorer le fait que les attaches qui nous lient aux autres ne sont pas seulement des pièges qui nous condamnent à l'« esclavage des sentiments et de la mémoire » sur lequel porte *Bleu* (Kieślowski 2006, p. 252). Les attaches empêchent, également, la chute mortelle de celui qui doit, à un moment ou un autre, faire le saut afin de survivre. C'est ainsi que sa mère prévient Julie, en substance, qu'elle ne « peut pas se priver de tout ». Elle lui demandera si elle a, « au moins », de l'argent. Oui, Julie a de toute évidence ce qu'il faut afin de combler ses besoins premiers : se nourrir et se loger. Mais l'héroïne demandera davantage. Elle désire se remémorer. Avait-elle peur des souris lorsqu'elle était petite ? Sa mère, amnésique, qui peine à la reconnaître, répond : « C'est Julie qui avait peur. » Cette réponse a le pouvoir d'évoquer l'amnésie de Julie relativement à l'enfant qu'elle était et qui a, toujours, eu peur des souris. Cette peur est aussi, dans le film, la peur d'être piégée si elle se montre vulnérable devant l'autre. Les deux figures redeviendront une : « Maman, j'ai peur. » C'est la réunification de l'histoire de Julie qui lui permet, ici, de comprendre l'origine de sa peur. Cette reconnaissance la transforme en la révélant à elle-même comme étant traversée par cette même peur qui prend origine dans son enfance.

La persistance de la mémoire de Julie se manifeste également par la présence soutenue, à travers les modifications du récit, d'objets qui lui rappellent un passé qu'elle tente, justement, d'enrayer. En effet, alors que Julie a demandé à son domestique de vider la « chambre bleue » d'Anna, elle y trouve, suspendu au plafond, un magnifique lustre de pierres bleues scintillantes. Ce lustre agit comme une manifestation du lien qui persiste entre Julie et sa fille perdue. Sa vue est, à la fois, magnifique et douloureuse. Julie

semblera vouloir détruire ce « témoin » du passé en arrachant violemment l'un des pendentifs du lustre. Mais le mobile, quoique ébranlé, reste là.

Les pierres bleues que Julie a arrachées seront trouvées, plus tard, au creux de sa main, intactes. Cette image permet d'évoquer comment l'héroïne, qui opère, dans cette scène, le démantèlement de ses biens, conserve, dissimulé en elle, un « morceau de mémoire ». Un phénomène similaire s'appliquera à la symphonie inachevée de Patrice. Alors qu'elle va chercher la pièce, Julie se remémore douloureusement, à travers le regard de la copiste, la beauté du chœur qui amorçait l'œuvre musicale. Ce chœur évoque les liens familiaux qui unissent Julie à Patrice et Anna. Malheureusement, comme elle le dira plus tard à Olivier, ce chœur ne pourra plus jamais être « pareil ». La pièce, jugée caduque, est jetée dans un camion à ordures qui passait par là. Nous entendons la musique de la symphonie ralentir, puis s'arrêter au moment où les dents du broyeur déchiquettent la partition. Malgré cette destruction de l'œuvre, la pièce survivra grâce à la version qu'en a fait la copiste et grâce aux notes laissées par Patrice afin de terminer la pièce (sur laquelle Julie a auparavant laissé de nombreuses traces et corrections).

La jeune femme tentera de jouer ces notes au piano. Cet exercice semble ardu, chacune des notes se détachant lentement et douloureusement. Elles apparaissent isolées les unes des autres comme si elles ne faisaient plus partie d'un tout. Chaque élément rappelle un « morceau de mémoire » traumatique avec lequel Julie se fonde sans pouvoir l'intégrer dans une unité de sens. La pièce est inénarrable, comme le mentionne Paul Ricœur (1990, p. 370) à propos d'un récit de soi bloqué par la souffrance. Chez Julie, c'est la valeur traumatique de ces « éléments » de sa mémoire qui rend son récit incompréhensible. Devant son incapacité à interpréter son histoire bouleversée, Julie laisse violemment s'abattre le couvercle du piano sur sa base dans un bruit dissonant.

Ce son discordant rappellera le cillement douloureux qui avait, plus tôt, accompagné la contemplation, par Julie, du lustre de pierres bleues.

Le trauma qui entoure sa perte semble induire, chez Julie, un état de sidération qui est exprimé, visuellement, par un aveuglement. Kiesłowski évoque ce sentiment d'une telle manière à quelques reprises. Tout d'abord, lorsqu'elle se réveille à l'hôpital, Olivier apparaît, flou, devant elle. Ce protagoniste ne sera véritablement reconnu qu'à la fin du film, lorsque Julie l'appelle pour la deuxième fois en lui demandant, à nouveau, s'il l'aime. À un autre moment du film, Julie est assise sur un banc de parc et le soleil l'éblouit ; une vieille dame, qui se trouve devant elle, peine à jeter une bouteille de verre dans un bac à récupération. En fond sonore, la pièce de Patrice joue lentement. Cette scène évoque l'incapacité qu'a Julie de se percevoir en tant qu'héritière d'un legs dont elle doit faire le « tri ». La scène évoque également l'incapacité qu'a Julie de recevoir ce legs, fruit d'influences musicales intergénérationnelles, afin de l'intégrer créativement dans son histoire. La bouteille qui reste coincée suggère qu'un choix n'a pas été fait par l'héroïne qui ne peut, pour l'instant, voir clair. Nous le comprendrons plus tard lorsque la pièce apparaît à la télévision. Une note y est inscrite qui porte la mention : « trop d'éléments ». La réalité de Julie est brouillée par des éléments de mémoire traumatiques trop nombreux et inassimilables. C'est aussi ce que suggère le téléviseur qui, lorsqu'elle est à l'hôpital, interrompt la diffusion de la cérémonie funéraire par ce qui semble être un problème d'interférence. Le trauma est brouillard entre Julie et autrui. Il ne lui permet pas de voir l'autre et par conséquent, de se reconnaître elle-même. Ricœur n'aimait-il pas à répéter que le plus court chemin de soi à soi passe par autrui ? En effet, afin de connaître l'identité de Julie, nous devrions savoir, par exemple : décidera-t-elle ou non de devenir l'auteure de la symphonie ? A-t-elle besoin de pleurer la mort de sa fille et de son mari ? De courir ? Veut-elle ou ne veut-elle pas de l'amour d'Olivier ? Désire-t-elle réécrire la pièce avec lui ? Cette période liminaire est par ailleurs nécessaire à l'assimilation du choc de la perte de Patrice et d'Anna pour

Julie. Ce brouillard la protège tel un cocon qui lui permet de se recouvrir progressivement, de se transformer en ce qu'elle est devenue afin de pouvoir à nouveau entrer en lien avec autrui.

La non-reconnaissance de l'autre amènera, pour Julie, une assimilation à cet autre. La jeune femme dévorera désespérément la sucette bleue de sa fille en semblant vouloir soit la détruire, soit l'intégrer en elle définitivement [2], étouffant dans les deux cas la douleur de son incommensurable perte. Ce processus peut rappeler le modèle d'oscillation du deuil (*dual process model*) (Stroebe et Schut, 2010). Selon ce modèle, l'endeuillé oscille entre des comportements qui l'amènent à penser douloureusement à l'être perdu et à rechercher sa présence et des moments où il lutte afin de se réorienter dans un monde qui n'est plus le même sans l'être perdu.

Le feu crépitant devant elle avale les quelques objets qui étaient demeurés dans son sac, dont son carnet d'adresses, grâce auquel elle a pu appeler Olivier. Cette scène peut évoquer la valeur du feu pour F. W. J. Schelling (1809, p. 152). Pour le philosophe, le feu peut indiquer la présence d'une « ardeur (*Glut*) sauvage, dévorante, douloureuse ». Un tel « feu dévorant » brise le rapport d'équilibre crucial entre la périphérie et le centre du soi. De ce déséquilibre résulte le mal ou sa contre-image, la maladie. Il indique également une discordance entre le feu et l'eau qui, habituellement, se rejoignent au sein de la « chaleur vitale, organique, bienfaisante ». Pour Schelling, cette désarticulation peut s'attacher une « vie fausse » ou « encore que propre, une vie de mensonge, fruit de l'inquiétude et de la perversion ». De cette vie fausse résulte un anéantissement de soi.

Julie vit bien dans une sorte de « fausseté » lorsqu'elle accueille Olivier dans sa demeure. Le feu « dévorant » a fait place à l'eau qui dissout l'identité des deux êtres.

Olivier annonce ainsi, éloquemment, qu'il s'est « cassé la figure » en allant rejoindre Julie. Cela nous permet de comprendre qu'il n'est plus, aux yeux de l'héroïne, lui-même. La jeune femme lui demandera d'enlever ses vêtements, amenant le corps de l'homme à être, à son tour, départi de son identité. Olivier, trempé par la pluie abondante, disparaît, comme Julie le fera, plus tard, sous l'eau. Le partage du matelas conjugal avec la veuve suggère que derrière l'image brouillée d'Olivier se cache l'illusion mensongère d'un retour du mari perdu. Cette averse de pluie évoque, de plus, poétiquement le récit biblique du *Déluge* alors que le matelas renvoie à l'Arche de Noé dans laquelle les créatures ont été sauvées par couples. Le feu a fait place à l'eau, ici, en gardant les deux éléments disjoints : aucune chaleur bienfaisante n'émane de cette scène glaciale où deux corps nus acceptent, pourtant, de s'étreindre.

La première solution que Julie trouve afin de se défendre contre la présence d'une famille de souris qui prend place dans son appartement est d'emprunter le chat du voisin afin qu'il élimine les bêtes. L'image primitive de la maternité, dans le « placard » psychique de l'héroïne, la réveille, couinant, la nuit. À cette représentation, déshumanisée, qu'amène le trauma répond l'attaque d'un animal, chat non castré qui n'aime pas Julie. Mais les souris ne seront, justement, pas éliminées. Victimes de l'assaut mortel du chat, elles incitent l'héroïne à se rappeler, d'autant plus, ceux qui ont péri dans l'accident.

Le rituel de nage que Julie pratique, dans une piscine déserte, la nuit, lui permettra d'atténuer la pression qu'exerce sur elle le passé traumatique. L'eau aura donc, aussi, dans *Bleu*, une valeur bienfaitrice. Michel Estève (1994, p. 127) suggère que : « Pour Julie, la piscine est un lieu de récupération où elle puise la force de résister à la double tension intérieure et extérieure qui l'assaille (ce que souligne le silence qui suit le bruit des plongeurs) ». Comme le souligne Žižek (2013, p. 141-142), Julie tente d'abord de suivre la règle fondamentale de la relaxation lorsqu'elle s'applique à oublier ses tourments intimes en se concentrant sur l'extérieur afin de faire le vide. Cela explique son

déménagement dans une ville « extérieure », loin de la vie qui lui rappelle l'accident. Malheureusement, cet extérieur fait encore écho à son traumatisme intime (ibid., p. 142). Ainsi, non seulement le lustre de pierres bleues et les notes de Patrice persistent, dans son appartement parisien, à lui rappeler son passé mais les étrangers qui croiseront son chemin y feront, parfois involontairement, allusion. De plus, ceux qui la cherchent parviendront à la trouver.

L'eau permet donc à Julie, momentanément, d'établir une distance salvatrice entre elle et son passé traumatique. Elle lui permet, symboliquement, de s'en protéger. Un écran d'eau se place entre elle et le monde terrestre. L'élément aquatique contribuera au rétablissement de ce calme. Un moment de paix qui lui permet de se ressourcer et éventuellement, de se représenter sa perte. Elle nagera furieusement afin, semble-t-il, d'établir cette distance, puis, plus paisiblement, elle semblera rencontrer son passé, autrement, immergée dans ce désert aquatique. Elle s'abandonne, enfin, flotte en position fœtale, telle une enfant au cœur d'un giron, pour reprendre une expression de Gaston Bachelard (1957, p. 26). Elle y trouve une demeure primitive, un lieu de sécurité où il est possible d'habiter, paisiblement. L'eau, en tant qu'espace de marge et de deuil, ici, semble rendre possible la dimension d'horizontalité propre à la pensée de Bernd Jager (1971) qui, offerte par la mère au début de la vie, permet de soutenir l'enfant et de l'ouvrir au monde. Julie est ici soutenue par l'eau qui lui permet de s'ouvrir progressivement à la création du souvenir des êtres perdus.

La piscine permet donc d'évoquer un retour symbolique à la vie intra-utérine où Julie revient à ce que Bachelard (1960, p. 133) nomme les images d'archétype, à une enfance essentielle, une enfance d'avant l'enfance, tranquille, avant les événements contingents qui auraient pu la troubler. Quoi de mieux pour retrouver cet état archétypal que l'immersion de soi dans l'eau ? Bachelard (ibid., p. 117) confirme : « l'Enfance est une Eau humaine, une eau qui sort de l'ombre ». L'être que Julie tente de rejoindre est donc

l'être fluide, calme, qui coule à côté des événements, sous les événements contingents, comme une eau souterraine dans laquelle elle se ressource, se revivifie, reprend des forces. Elle s'y trouve protégée, sous la terre, dans la nuit, afin de retrouver la source de cette enfance qui subsiste en elle. Pour ce faire, elle descend loin, jusqu'au fond d'un puits. Bachelard (ibid., p.120) le confirme : « l'enfance est le puits de l'être ». C'est ainsi que la descente de Julie dans l'eau est une descente vers les profondeurs d'une vie intra-utérine qui se cache derrière le plus lointain des souvenirs. Cette immersion fantasmatique temporaire dans le ventre maternel implique une mort et une renaissance, un recouvrement de son être brisé qui lui permet de réapparaître renouvelée.

À travers ce rituel immersif, elle se reconstruit, pour reprendre une expression de Marc Richir (1995, p. 6), un « corps ». Le corps auquel fait référence le philosophe n'est pas d'une opacité totale, seulement marqué par des infirmités ou au contraire, d'une transparence absolue qui se mêle parfaitement à ce qu'elle rencontre. Le corps possède plutôt une « épaisseur » qui est apparente dans notre expérience courante sous la forme d'un « vivre incarné » (ibid., p. 7). Cela signifie que le corps inclut « quelque chose qui excède le corps, qui tend à s'en échapper et par rapport à quoi le corps paraîtra toujours plus ou moins limité, d'une manière ou d'une autre » (ibid., italiques dans le texte). Ainsi, pour Richir, c'est depuis notre vie et notre être incarnés que les questions métaphysiques peuvent acquérir un sens concret et légitime. Pour Julie, c'est à partir de la récupération d'un tel corps, à la fois charnel et fluide, qu'elle pourra parvenir à se représenter sa perte et comme nous le voyons, à pleurer.

Ce corps, autrefois « brisé », parvient (en outre) à se recouvrir grâce au sentiment de calme que l'eau a permis de restaurer. L'élément lui permet de se sentir protégée par les flots tout en lui offrant un espace pour imaginer. Christian Thiboutot [3] mentionne

que dans *Bleu*, en dehors de l'oubli de soi et de la mort qui caractérisent la vie quotidienne de Julie, la mort devra être approchée, confrontée et dépassée par la traversée d'une zone de marge. La piscine symbolise ainsi une étape transitoire où l'héroïne « entre dans la mort et en ressort ». Cette traversée conduit l'héroïne à être sujette à une véritable métamorphose identitaire. Comme la chenille qui, avant de devenir papillon, disparaît dans le liquide d'un cocon, Julie se laisse, graduellement, transformer dans cet espace d'eau où elle baigne dans une histoire qui prend graduellement forme. En sécurité, elle trouve le calme qui lui permettra de transformer les éléments de sa mémoire traumatique. C'est ainsi qu'à un moment du film, elle disparaîtra complètement sous l'eau immobile puis rejaillira, au bord de l'étouffement et en même temps, dans une grande bouffée d'air.

Cette remontée vers la surface est cruciale. Les larmes de Julie, afin d'exister, doivent être vues. À force de retrait dans l'eau, l'héroïne pourrait, en effet, perdre définitivement toute identité et étouffer au sein de son « cocon ». La jeune femme meurt, symboliquement, au fond de l'eau en baignant dans la matière de son passé. Comme elle acceptera, dans *Rouge* (Kieślowski, 1994), d'être rescapée du ferry qui coule au fond des mers, avec les autres héros de la trilogie des *Trois couleurs* (ce qui fait référence au récit du *Déluge*), elle devra consentir à être sauvée, dans *Bleu*, d'une mort symbolique. Le « cocon étouffant » qu'est la maison gazée de *Sans fin* voit ses fenêtres s'ouvrir. Car l'être humain, pour vivre, a besoin d'air.

La piscine, lieu public, permettra l'intervention de Lucille, sa voisine prostituée qui sort, comme elle, la nuit. Julie ne semble pas avoir été capable de se fondre dans la foule parisienne. La diversité des êtres qui peuplent la ville amènera une autre, marginale comme elle, à la trouver dans l'espace qu'elle occupe. Cette rencontre obligée avec autrui, au cœur de la mégapole, peut être contrastée avec le deuil des protagonistes du film *Antichrist* (Lars von Trier, 2009) qui, retirés à la campagne à la suite de

la mort de leur enfant, en viendront à se mutiler et à se confondre l'un avec l'autre. Le deuil parisien de *Bleu* et la métamorphose identitaire qui y est liée peuvent donc être vus comme un récit alternatif à la perte d'*Antichrist*, où le retrait de la vie sociale des endeuillés amène une fusion identitaire mortifère.

Lucille apparaît sur le bord de la piscine lorsque Julie en émerge. Elle demande à sa voisine : « Tu pleures ? » « C'est l'eau », répond l'héroïne. Le trou noir qui vient rompre le récit nous informe que Julie ment et cache quelque chose. Mais elle se confiera bientôt à Lucille. Elle obtient, comme plusieurs personnages kieślowskiens, une seconde chance qui lui permet de reprendre son récit, différemment. Elle « raconte la chute deux fois » comme le faisait son mari. Informée de la peur qu'a Julie de la portée de souris tuées dans son appartement, Lucille apaisera la jeune femme en offrant d'aller nettoyer son logement.

Pour la première fois depuis l'accident, Julie accepte de montrer sa vulnérabilité à l'autre et de lui demander de l'aide. L'héroïne accepte de croire en la parole de Lucille lorsque cette dernière lui promet son assistance pour se débarrasser des souris mortes. C'est par une telle croyance en l'autre que, pour Ricoeur (1990, p. 34), tout processus de connaissance de soi débute. Son attestation du témoignage de Lucille est ainsi déterminée par une position de vulnérabilité, « une fragilité spécifique » (ibid.) que l'on peut assimiler à une sorte de confiance. Cette confiance envers Lucille permettra à Julie de reprendre contact avec les autres et avec son passé, la soulageant du fardeau d'une mémoire traumatique qui se métamorphosera dans la libération du souvenir.

Julie tremble et ferme les yeux, ébranlée, lorsque la piscine, rendue publique ici, est assaillie par un tourbillon d'enfants qui sautent dans l'eau. Cette irruption du monde

enfantin rappelle l'image primitive de la naissance des souris en apparaissant, transformée, dans un monde humanisé par la mise en mots de sa peur, par Julie. La piscine remplie d'enfants peut également évoquer la maternité de Julie, sa fille perdue que peuvent lui rappeler les enfants qui jouent dans l'eau. Même si elle s'avère difficile, cette représentation est rendue possible par l'intervention de Lucille qui « prend soin » de la peur de Julie en la reconnaissant, alors que les deux femmes partagent un espace de marge qui les fait sympathiser entre elles. Les enfants arborent des flotteurs qui illuminent la piscine des autres couleurs de la trilogie kieślowskienne (blanc et rouge) et renvoient aux couleurs du ballon qui roule en dehors de la voiture accidentée au début du film. Ces couleurs évoquent ainsi l'enfance en suggérant l'ouverture de la mémoire traumatique de Julie à l'altérité qui injecte des couleurs nouvelles à un récit, maintenant vivant. L'intervention de l'autre apporte une lumière (l'étymologie de Lucille signifie d'ailleurs « lumière ») au récit de Julie qui permet à son personnage d'être sauvé en prenant un nouveau départ. Lucille, qui est le contraire de Julie [4], enlacera cette dernière, alors que Julie refuse habituellement tout contact affectif.

L'ouverture à sa voisine introduit Julie dans un nouveau jeu de relations qui la sort littéralement de son univers clos. Bientôt, Lucille l'entraîne à l'assister à son tour. La création d'un lien n'est pas sans attente de réciprocité. Julie est appelée au milieu de la nuit afin de secourir Lucille : « S'il te plaît, dit-elle, je ne t'ai jamais rien demandé. » Julie finit par céder et se rend à son secours. C'est en établissant cette mutualité, cette confiance réciproque, que les deux protagonistes partageront un moment de désillusion qui contribuera à enrichir leur identité. Julie et Lucille se reflèteront et se compléteront l'une l'autre. Alors que Lucille appelle Julie afin qu'elle l'assiste dans la nécessité de mettre une ombre sur sa lumière en l'introduisant dans le *strip-club* où elle souhaite être cachée de son père, Julie, pour sa part, acceptera la lumière de Lucille sur les zones d'ombres de sa compréhension en lui permettant de révéler des aspects d'elle-même qui étaient dissimulés. Lucille, prostituée sans gêne, a vu son père entrer au *strip-club*

où elle travaille et ne parvint pas à le faire évincer. Julie, pour sa part, voit Lucille ramener à la vie un aspect d'elle-même qui était bloqué par une « interférence » traumatique. Quand Julie lui demandera pourquoi elle fait ses activités érotiques, Lucille lui répondra : « Parce que j'aime ça. Je crois que tout le monde aime faire ça. » Elle invite ainsi Julie, qui prétend ne vouloir « rien » faire, à révéler l'être désirant, *l'Éros*, en elle. Par la redécouverte de cet *Éros*, Julie peut voir, sur l'écran de télévision que montre du doigt Lucille, son contraire : le refus de Julie de répondre aux questions de l'intervieweuse qui était venue la solliciter et l'absence de choix concernant l'achèvement de la symphonie. Elle découvrira que l'aveuglement dont elle était victime la maintenait dans un triangle amoureux dont elle n'avait pas connaissance : Patrice avait une maîtresse. Cette révélation mettra en lumière, simultanément, une deuxième dynamique amoureuse triangulaire qui la place entre Patrice et Olivier, qui propose de terminer la symphonie du défunt. La désillusion qu'a permis l'amitié entre Julie et Lucille rappelle que, pour Ricœur (1990, p. 34), la croyance en l'autre amène à mettre en question certaines vérités se révélant illusoire. L'image de son mariage avec Patrice, ébranlée par le lien de confiance qu'elle a développé avec Lucille, poussera Julie à mettre en crise sa propre identité. C'est ainsi un double deuil que vit Julie : celui des êtres perdus et celui du deuil lui-même [5], notamment parce qu'elle remet en question l'image qu'elle entretenait de son mariage avec Patrice.

La confiance de Julie en Lucille, son attestation, amènera l'héroïne à instaurer une nouvelle confiance en elle-même, confirmant la pensée de Ricœur (1990, p. 34, italiques dans le texte) : « l'attestation est fondamentalement attestation de soi ». L'attestation de soi de Julie l'amènera à réintégrer le récit de sa vie afin d'y faire de nouveaux gestes. Ricœur (ibid.) affirme ainsi : « Cette confiance sera tour à tour confiance dans le pouvoir de dire, dans le pouvoir de faire, dans le pouvoir de se reconnaître personnage de récit. » Ainsi, Julie court à la rencontre d'Olivier, de Sandrine et de la trame temporelle de sa vie, semblant annoncer, comme aimerait le dire Lévinas, me voici ! (ibid.).

Julie rencontre Sandrine, la maîtresse de Patrice. Ayant appris qu'elle est enceinte de lui, elle offre la maison et le nom qu'elle partageait avec son défunt mari à l'enfant à naître. La famille perdue renaît donc, ailleurs. Autrement, différente. Cette renaissance symbolique libère Julie qui peut se tourner vers Olivier afin d'investir un nouveau présent. Sandrine lui dit : « Je le savais. Patrice me l'avait dit. Que vous étiez bonne. Bonne et généreuse. » Julie, afin de demeurer la même, a paradoxalement dû accepter sa perte et laisser cette dernière la transformer. Sa bonté et sa générosité prennent, ici, un sens nouveau ou plutôt, réactualisé.

C'est grâce à la rencontre avec autrui que Julie pourra véritablement transformer son identité, non pas en rompant totalement avec celle qu'elle était, à l'identique, mais en se laissant métamorphoser par la reconnaissance de sa perte. La reprise de la pièce, avec l'aide d'Olivier, évoque l'acceptation de Julie d'un récit qui sera, à jamais, transformé. L'héroïne corrigera la version que propose Olivier : « Plus léger. » Elle ajoutera l'influence de la flûte du musicien errant qui jouait une variante de la mélodie de Patrice. Certains éléments du passé refont surface, dont le *Memento* de Patrice. Ces éléments de mémoire acquièrent une vie nouvelle au sein de la pièce corrigée. L'œuvre métamorphosée est maintenant, comme le proposera Olivier, sienne. L'acceptation de l'amour de ce dernier amène une chaleur bienfaisante derrière la vitre, remplacée et embuée, où les amants s'étreignent. Cet amour permet enfin à Julie, qui pleure, de vivre –peut-on penser ou espérer pour elle– sa perte.

Julie est parvenue à rétablir une continuité dans son identité, un certain recouvrement identitaire qui témoigne de la capacité de l'héroïne (et donc de la capacité humaine *per se*) à assimiler un événement traumatique qui fut dévastateur pour elle. Nous apprenons qu'une part du rétablissement de Julie dans le monde réside dans la résilience qu'elle a témoigné à demeurer elle-même malgré l'adversité qu'elle a affrontée. Ses

actes de générosité, non seulement à la fin du film, mais tout au long de la trame, alors qu'elle aide le musicien itinérant ou qu'elle fait un don à Antoine, nous indiquent qu'une part d'elle demeure la même malgré les pertes et le traumatisme, qu'elle arrive à se ressembler alors même qu'elle se réinvente. C'est en quelque sorte le fait que Julie ait résisté un désenchantement du monde et une fermeture à son caractère généreux et empathique qui nous indique comment la continuité identitaire peut être garante d'un retour d'un sujet brisé vers le monde qu'il aura temporairement quitté. En même temps, le geste de Julie vers Sandrine indique également que cette dernière accepte de laisser son identité d'épouse de Patrice derrière elle (du moins en partie, puisqu'elle est au minimum forcée de l'altérer) en pardonnant à la maîtresse du défunt et en offrant la maison familiale à la famille qui sera maintenant celle de Sandrine. Julie ouvre conséquemment de nouvelles possibilités identitaires alors qu'elle entreprend de rejoindre Olivier, qui l'aime, chez lui afin de l'étreindre. Elle prend maintenant sa place en tant que compositrice musicale alors que ce rôle revenait autrefois à Patrice. C'est Olivier qui lui propose d'ouvrir cette nouvelle possibilité pour elle et qui lui permet, en quelque sorte, d'apparaître aux yeux du monde de façon différente. En acceptant la proposition d'Olivier, Julie témoigne de son travail de deuil et du désir pour Olivier qui l'amènera à le rejoindre. C'est donc également dans l'ouverture de nouvelles possibilités identitaires que Julie parvient à assimiler la perte de Patrice. Elle accepte d'être maintenant compositrice d'une pièce qu'elle avait auparavant rejetée et désire maintenant un homme qu'elle avait plus tôt congédié. Le récit de Julie nous apprend donc que le travail de deuil est mû par un jeu de recouvrement identitaire progressif tout comme un dégagement de nouvelles avenues identitaires (i.e. de nouvelles possibilités d'être dans le monde et de s'y orienter). Une fois la confiance de Julie envers les autres rétablie, ce qui a pris un certain temps et de la persévérance de la part des protagonistes du film, il a été possible pour elle de trouver de nouvelles inspirations pour la pièce, qu'elle compose manifestement avec un certain plaisir, et de se retrouver dans les bras d'un autre homme. Julie se re-trouve donc et en même temps, se révèle à elle-même plus profondément. Nous doutons qu'elle était

déjà compositrice avant la mort de Patrice. Cette identité est déjà en elle et sa situation aura permis de la dévoiler. Nous apprenons que le deuil peut également donner lieu à l'ouverture de nouvelles possibilités d'être dans le monde qui se trouvaient auparavant cachées. C'est ainsi qu'une lecture poétique du film *Bleu* nous permet d'apporter une perspective poétique au sujet des problématiques de rupture et de continuité identitaires. Dans le prochain chapitre, nous étudierons les images de brisure et de recouvrement qui ont émané du récit poétique que nous avons tenté de traduire ici. Ces images seront la base de la définition d'une poétique en psychologie.

3.4. Notes

1. Christian Thiboutot, « Sur la perte et la réconciliation : une exploration existentielle du deuil (et du monde) de Julie dans *Bleu* (de Krzysztof Kieślowski) », conférence présentée dans le cadre de l'*International Human Science Research Conference*, Seattle, 4 août-8 août 2010.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. Christian Thiboutot, « Kieślowski, la fiction et la recherche en sciences humaines », conférence présentée dans le cadre de l'*International Human Science Research Conference*, Aalborg, 13 août-16 août 2013.

3.5. Bibliographie

Abraham et Torok 1978 : Nicolas Abraham et Maria Torok, *Anasemies II : L'écorce et le noyau*, Paris, Aubier Montaigne, 1978.

Bachelard 1957 : Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, [1957] 2014.

- Bachelard 1960 : Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Les Presses universitaires de France, [1960] 1968.
- Estève 1994 : Michel Estève, « Trois Couleurs : Bleu ou l'apprentissage de la liberté », *Études cinématographiques*, nos 203-210, 1994, p. 121-127.
- Freud 1914 : Sigmund Freud, « Remémoration, répétition et perlaboration » [1914], *Libres cahiers pour la psychanalyse*, no 9, 2004, p. 13-22.
- Jager 1971 : Bernd Jager, « Horizontality and Verticality: A Phenomenological Exploration into Lived Space », *Duquesne Studies in Phenomenological Psychology*, vol. 1, 1971, p. 212-235.
- Kieślowski 2006 : Krzysztof Kieślowski, *Le cinéma et moi*, Lausanne, Noir sur Blanc, 2006.
- Richir 1995 : Marc Richir, *Le corps. Essai sur l'intériorité*, Paris, Hatier, 1995.
- Ricœur 1990 : Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- Schelling 1809 : Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, « Recherches philosophiques sur l'essence de la liberté humaine et les sujets qui s'y rattachent » (1809), dans *Oeuvres métaphysiques (1805-1821)*, Paris, Gallimard, p. 115-196.
- Vaillancourt 2014 : Yves Vaillancourt, *Jeux interdits. Essai sur le Décalogue de Kieślowski*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2014.
- Wilson 2000 : Emma Wilson, *Memory and Survival: The French Cinema of Krzysztof Kieślowski*, Oxford, Legenda, 2000.
- Žižek 2013 : Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum. Essais sur Kieślowski, Hitchcock, Tar-kovski, Lynch et quelques autres*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.

CHAPITRE 4. DISCUSSION: VERS UNE POÉTIQUE

4.1. Résumé

Cette discussion émane de la réflexion élaborée dans les articles des deux chapitres précédents (Dame et Thiboutot, 2017) (Dame, 2017). Dans cette discussion, nous chercherons à définir les fondements de l'approche poétique impartie à ces deux études. Notre première étude aura permis d'explorer en quoi l'œuvre de Kieslowski révèle la pertinence du cinéma pour la recherche en psychologie (Dame et Thiboutot, 2016). Dans notre deuxième étude, qui explore les thématiques psychologiques de rupture et de continuité identitaires dans le film *Bleu*, de Krzysztof Kieslowski, (Dame, 2017), ont émergé les images poétiques de la vitre brisée, du lustre cassé et de la symphonie détruite en lien avec les concepts étudiés dans le film. Dans cette discussion, nous souhaitons pousser plus loin notre réflexion au sujet de la valeur psychologique des images en mettant la poétique des images à l'avant-plan. Cette poétique, qui apparaît en filigrane dans notre étude précédente (Dame, 2017), apparaît à l'avant-plan dans cette discussion. En élaborant autour de ces images, il nous sera possible d'explorer de manière plus approfondie la manière à partir de laquelle la poétique des images peut être rapprochée de concepts psychologiques propres à l'approche existentielle.

L'approche poétique que nous élaborerons s'ancrera, au niveau théorique, dans les écrits de penseurs existentiels dont la contribution permet de comprendre l'être humain à-partir du récit qu'il *est* lui-même. Cette perspective poétique ouvre donc de nouveaux chemins à la discipline de la psychologie. Ces chemins, qui se creuseront aux côtés d'une compréhension scientifique et théorique de l'être humain, se veulent être un enrichissement de la pensée psychologique de notre temps. N'enlevant aucune valeur aux modes de pensée théorique et scientifique propres à la psychologie actuelle (i.e. objective et scientifique), ils se veulent être un appel à l'ouverture de la discipline de la psychologie à une perspective poétique du monde et ainsi, à ce qu'une telle psychologie peut faire comprendre de l'être humain, de ses joies, comme de ses souffrances. Elle cherchera à faire valoir comment un cinéaste qui met en scène la brisure d'un lustre, la destruction d'une symphonie, puis sa récupération, ou le remplacement d'une vitre cassée, parvient à nous faire comprendre au sujet de l'expérience psychologique du deuil, de la perte et du trauma. Le langage des images poétiques en tant que véhicules d'un vécu psychologique est ce que nous tenterons de faire valoir dans ce chapitre en nous inspirant de penseurs qui, comme nous, ont cherché à comprendre comment une vision poétique du monde nous permet de mieux comprendre l'être humain.

4.2. Les sources narratives d'une poétique

Dans le sillage des travaux de Paul Ricœur, sur lequel nous appuyons notre cadre théorique, le penseur Thierry Hentsch s'est intéressé à l'étude des récits qui ont fondé l'imaginaire de l'Occident. Nous croyons comme lui que le cinéma permet, par d'autres moyens, à l'être humain de se raconter. Le cinéma est en soi un récit qui se raconte à-travers la trame narrative et un langage poétique qui lui est propre. Afin de

comprendre notre histoire, Hentsch nous propose de lire les textes qui ont façonné une partie de notre imaginaire (2002). Nous croyons que l'œuvre cinématographique, tout comme les textes, nous permet de mieux nous comprendre et façonne notre imaginaire de contemporains. Inversement, l'imaginaire des œuvres qui ont précédé le cinéma infuse également l'imaginaire de ce médium de leur influence et de la poétique de leurs images. Cet accès direct à notre imaginaire collectif, à travers le cinéma, nous permet de mieux comprendre la psychologie humaine. Ainsi, si Hentsch se penche sur les textes anciens que sont les récits bibliques, les mythes ou les classiques de notre littérature, nous poussons plus loin la réflexion au sujet de la capacité des récits à nous dire en cherchant à comprendre ce que la poétique d'une œuvre filmique contemporaine nous permet de penser au sujet de la psychologie humaine.

Cette œuvre, qui a lors de l'écriture de cet essai environ vingt-cinq ans, nous parle sans doute de notre époque et des souffrances qui peuvent la caractériser. Elle fait pourtant référence à des mythes anciens et à des récits bibliques millénaires afin de traduire le vécu psychologique de Julie, dans *Bleu*. La poétique de la brisure et du recouvrement qui s'y déploie utilise des images que nous pourrions, en effet, lier au mythe de l'androgynisme de Platon (380 av. J.-C.) qui traite d'un thème aussi vieux, qu'universel et actuel : l'amour.

Vingt-cinq ans après sa création, nous croyons que *Bleu* se présente à la manière de ce que Hentsch comprend comme les « grands » textes/récits dont le sens ne s'épuise jamais (2002, p.11). Le monde original déployé par cette œuvre, en effet, permet, comme les textes marquants de Hentsch, de jeter un éclairage original sur l'existence humaine et sur son sens, de l'investir de l'intérieur et lui donner « vie et relief » (2002, p.11). *Bleu*, dans l'esprit de ce que Hentsch avance, interroge l'être humain dans sa vie incarnée et concrète, notamment en abordant « son rapport avec la réalité et (avec) la mort » (2002, p.11).

Hentsch demande, dans son ouvrage, à-propos des grands récits : « à quel point notre vision du monde dépend-elle de ces trésors narratifs accumulés et précieusement négligés »? (2002, p.11). Le cinéma de Kieslowski, tout comme la symphonie que Julie réécrit dans *Bleu*, se présente en effet comme celui de la perte, du trauma, de la séparation, de la recherche d'une union nouvelle. Le récit de la perte de l'autre et de la reconstruction d'une identité. De la brisure d'une dyade et de la capacité, à la fois merveilleuse et tellement fragile, à former une nouvelle alliance.

4.3. La poétique et les grands récits dans *Bleu* : autour du deuil

Alors que Kieslowski nous rappelle le mythe de l'androgyne avec son lustre brisé, la maison à la vitre cassée de Julie, bientôt ensevelie sous les flots et selon ses dires, perdue, nous rappelle le mythe du *Déluge*. Cette poétique du déluge que reprend Kieslowski est donc métamorphosée en une poétique de la maison brisée qui est vidée de son contenu et n'a qu'un matelas en guise d'Arche. Au lieu de la colombe qui apporte le rameau d'olivier (Babelon, 1891), un agenda aussitôt brûlé permet d'appeler le personnage qui porte le nom de l'arbre mythologique : Olivier.

La poétique de la maison brisée de Kieslowski s'inscrit donc dans un imaginaire poétique qui l'associe aux grands récits de notre culture en reprenant les images poétiques de la brisure et du recouvrement à-travers ses associations à l'imaginaire du déluge et du recouvrement d'une unité brisée.

Ainsi, dans le récit biblique du déluge, le recouvrement des liens proximaux originels entre l'homme et Dieu, rompus par la catastrophe diluvienne, pourront être restaurés de façon partielle à-travers la médiation du sanctuaire d'Israël (Artus & Abadie, 2007). Kieslowski reprend la poétique élaborée dans le récit du déluge afin de faire

valoir sa capacité d'évoquer la réalité du deuil et évidemment, le caractère catastrophique des pertes que Julie doit accuser – qui évoquent une sorte de fin « une fin du monde ». Si Patrice et Anna sont maintenant, comme le Dieu du déluge, hors du monde terrestre de Julie, hors de la demeure autrefois partagée, l'héroïne appellera Olivier à son secours afin de recréer un lien qui lui permettra, progressivement, de faire le deuil de cette unité familiale perdue. L'écriture de la symphonie, dont les chants sont tirés de la lettre de Paul aux Corinthiens qui affirme que « s'il me manque l'amour, je ne suis rien » (Commission Épiscopale Francophone pour les Traductions Liturgiques, 130, p. 326), évoque la réintégration partielle des liens brisés entre Julie et les êtres chers perdus et fait office de sanctuaire afin d'entrer en lien avec ceux qui ne partagent plus son existence terrestre. De plus, le sens de la lettre de St-Paul aux Corinthiens qui compose les paroles de la symphonie de réunification de l'Europe (qu'a complétée Julie) évoque également la création d'une unité perdue partiellement retrouvée à-travers le lien d'amour qui l'unit à Olivier, ami de son mari défunt. L'acceptation de la perte de Patrice et d'Anna est d'autant plus saillante alors que Julie choisit l'un des proches du défunt pour compléter la symphonie et entamer une nouvelle relation amoureuse. Cette relation confronte en effet d'autant plus Julie à sa perte, qu'Olivier lui rappelle constamment leur relation commune perdue.

L'imaginaire de la brisure est donc accompagné, dans le film, d'un épisode de déluge qui semble évoquer un état transitoire entre la brisure et le recouvrement. La poésie du déluge est une évocation de la catastrophe qui annonce la rupture des liens originaux entre deux êtres et la nécessité d'une séparation et par conséquent, d'un deuil. Elle renvoie également au mythe de l'androgynie qui évoque la perte d'une unité perdue. Dans le mythe de l'androgynie, c'est le soi qui se trouve privé d'une partie de lui-même. Le lustre brisé posé dans l'appartement de Julie, alors qu'elle déménage à Paris et refuse de voir Olivier, évoque cette unité perdue que ressent douloureusement Julie alors que sa famille se trouve brisée.

Il est d'ailleurs évocateur du mythe de l'androgynie et de la symphonie que les paroles de Paul recouvrent que ces dernières affirment, faisant appel à l'imaginaire d'une pièce brisée, ainsi qu'à son incomplétude :

«J'aurais beau parler toutes les langues des hommes et des anges,
si je n'ai pas la charité, s'il me manque l'amour,
je ne suis qu'un cuivre qui résonne,
une cymbale retentissante»
(Commission Épiscopale Francophone pour les Traductions Liturgiques, 130,
p. 325-326).

Dans *Bleu*, Julie ne semble pas (et ne veut pas, apparemment, du moins au départ) avoir besoin d'autrui. Elle dispose d'assez d'argent pour vivre et souhaite ne « rien » faire¹⁰. Elle ne souhaite « plus de possessions, plus de souvenirs, d'amis, d'amour ou d'attaches »¹¹. Elle semble donc se suffire à elle-même sans avoir besoin de travailler, d'aimer ou de tisser des liens d'amitié. Malgré tout, elle finit par manifester son besoin d'entrer en lien avec autrui en développant une amitié avec Lucille et Antoine, de même qu'un lien d'empathie avec l'homme sans domicile fixe qui joue de la flûte près du café qu'elle fréquente. Elle finit même, ultimement, du moins peut-on se poser la question, par accepter l'amour d'Olivier et par se placer dans un mode d'existence que l'humaniste Bernd Jager définirait comme un état festif qui permet à l'autre d'apparaître via l'instauration d'un seuil (1997). Julie est ainsi amenée (progressivement et non sans souffrance) à accepter et à reconnaître sa nature « brisée » (blessée), à la suite de la perte de Patrice et d'Anna. Notamment en reconnaissant cette brisure dans la conversation qu'elle a avec sa mère à-propos de son sentiment d'avoir été piégée par les liens et sa volonté de ne plus en avoir. Cette élaboration de son vécu de brisure (auprès de sa mère) est le fruit du travail passif de deuil qui se déroule dans la

¹⁰55 minutes, 56 secondes.

¹¹56 minutes, 2 secondes.

première heure du film. Cette conversation provoque une réponse de sa mère qui lui rappelle qu'elle ne peut pas se priver de tout. Julie vérifie ensuite avec sa mère si elle avait peur des souris quand elle était petite afin de comprendre son vécu. Elle reconnaîtra la présence d'une émotion en elle : la peur. Cette peur sera, plus tard, exprimée à Lucille alors qu'un lien a commencé à se tisser entre les deux femmes. Alors que Julie accepte l'aide de Lucille, cette dernière lui demandera à son tour son aide en l'invitant dans son espace de lumière : le *strip-club*. L'entrée dans cet espace de lumière, pour Julie, l'amène à devoir confronter le monde qui lui révélera l'adultère de Patrice et une nouvelle provocation : celle d'Olivier, qui présente la pièce inachevée à la journaliste télévisuelle et se propose de la terminer. Ces personnages confrontent Julie, la poussent à se positionner, à faire un choix, à faire face à la vérité de sa relation (au départ idéalisée) avec Patrice. Si Julie parvient initialement à s'isoler en étant assaillie, malgré tout, par une mémoire traumatique (poétisée par des extraits de la symphonie de Patrice qui « brisent » continuellement la trame sonore du film), le film nous montre que certains personnages sont appelés à aider Julie à sortir de son isolement. Le travail de deuil accompli dans la solitude traumatisée de l'existence parisienne de Julie, est progressivement aidé par l'intervention de Lucille, d'Olivier et d'Antoine qui s'invitent dans l'existence de Julie, et ce, malgré elle, afin de l'aider à sortir de sa torpeur et à confronter la vérité au sujet de sa relation avec Patrice. Ils l'aident ainsi à recouvrir une mémoire qu'elle se refusait d'admettre et qui pourtant transparaît en dépit du fait qu'elle affirme à Olivier qu'elle est une « femme comme une autre », « ne va pas lui manquer » et lui demande de ne pas oublier de « claquer la porte en sortant »¹². Cette mémoire, qui est ici agie par Julie, est celle d'une relation maritale qui n'allait pas aussi bien qu'elle le prétend lorsqu'elle en parlera de façon idéalisée, plus tard dans le film, à sa mère. Cette partie inavouée de sa relation maritale sera plus tard révélée par Olivier au moment où il lui proposera de terminer avec lui la symphonie de Patrice. La réécriture de la symphonie a donc été rendue

¹² 26 minutes, 28 secondes.

possible à la suite de la reconnaissance par Julie de l'adultère dont elle a été victime et qui a entraîné une désillusion, et un deuil, qui ont rendu possible l'amorce de son désir de créer avec Olivier. Cette réécriture symbolise la création de nouveaux liens d'attachement à-travers les corrections que Julie pose, ainsi que par les éléments qu'elle souhaite conserver et honorer, qui peuvent évoquer la mémoire heureuse qui entoure Patrice. L'achèvement de la symphonie brisée atteste et évoque poétiquement la restauration des liens avec l'autre que reconnaît Julie et la métamorphose identitaire qu'entraîne la création de ces nouveaux liens par le biais de ses corrections et de son statut, nouvellement affirmé, d'autrice et héritière de cette symphonie.

L'œuvre de Patrice devient alors, explicitement, la sienne. Et ceci en tant qu'héritière et légataire, ce qui la positionne plus clairement en tant que femme à la fois brisée et incomplète, mais également, capable. L'œuvre de Julie Vignon, qui a repris son nom de jeune fille, porte ainsi les traces de la mémoire de Patrice, mais également du travail d'Olivier, dont elle finira par accepter, peut-on penser, l'amour. Ce qui fait de la symphonie et par extension, de tout travail créateur, l'œuvre d'un rassemblement – tout artiste ou auteur étant à la fois le récepteur et le donateur, le patient et l'agent de l'histoire, selon l'heureuse l'expression d'Hannah Arendt. Voici comment l'autrice définit l'œuvre :

L'œuvre est l'activité qui correspond à la non-naturalité de l'existence humaine, qui n'est pas incrustée dans l'espace et dont la mortalité n'est pas compensée par l'éternel retour cyclique de l'espèce. L'œuvre fournit un monde artificiel d'objets, nettement différent de tout milieu naturel. C'est à l'intérieur de ses frontières que se loge chacune des vies individuelles, alors que ce moi lui-même est destiné à leur survivre et à les transcender toutes. La condition humaine de l'œuvre est l'appartenance-au-monde (1961, p. 38).

Pour Arendt, l'œuvre et ses produits, ce qu'elle appelle « le décor humain », fournit une permanence et une durée à la vie mortelle jugée futile et au temps humain naturellement fugace (1961, p. 39). Dans *Bleu*, la complétion de l'œuvre symphonique par

Julie prend alors un sens particulièrement puissant en transcendant en quelque sorte la mort de Patrice, en permettant à son âme de survivre à la mort. Patrice est bien vivant lorsque sa symphonie est jouée à la fin de *Bleu*. L'œuvre se présente donc comme un recouvrement de la destructivité de la mort de Patrice, un hommage vivant à la mémoire du défunt. La symphonie est d'autant plus vivante par son mouvement de transformation dans les mains de Julie qui réinvente en quelque sorte l'œuvre de Patrice en la rendant contemporaine, en l'insérant dans le présent des influences de sa vie.

4.3.1. Le mythe de l'androgynie

Le fait que Julie ait repris son nom de jeune fille permet également de tracer un parallèle entre la poétique de la brisure présente dans le film et le mythe de l'androgynie. En effet, alors que Julie reprend son nom de jeune fille, elle quitte la maison familiale qu'elle partageait avec Patrice afin de vivre dans un appartement parisien « en travaux ». Cet appartement, incomplet dans son achèvement, sera meublé du lustre d'Anna en son centre. Julie, avant son départ de la maison familiale, avait demandé au jardinier de vider la chambre bleue d'Anna. Y trônait malgré tout, en son centre, un lustre bleu et scintillant. À la vue du lustre, qui apparaît dans le film comme le fantôme miroitant de sa fille, Julie arrache douloureusement l'un de ses pendentifs. Alors qu'elle se départit de ses biens afin d'aller vivre à Paris, elle tient encore entre ses mains les morceaux du lustre brisé.

Dans le mythe de l'androgynie (Platon, 380 av. J.-C.) existait une troisième forme d'êtres humains, qui possédaient les deux sexes, ainsi que quatre bras et quatre jambes. Ces types d'êtres humains étaient dotés d'une force surnaturelle et aspiraient à escalader le ciel afin de combattre les dieux (Platon, 380 av. J.-C.). Devant leur insolence face aux dieux, Zeus décida de les couper en deux afin de les affaiblir. Les

être scindés tentèrent d'abord de se rejoindre en s'unissant l'un à l'autre. Ils en venaient à ne rien pouvoir faire les uns sans les autres. En résultait leur mort par faute de ne pouvoir se séparer afin d'assurer leur subsistance. Les dieux, en prenant pitié des êtres humains ainsi incapables de survivre, placèrent leur sexe à l'avant de leur corps plutôt qu'en arrière. Au lieu d'enfanter dans la terre, les humains se reproduirent ensuite les uns dans les autres. L'acte sexuel eut le bienfait de leur procurer un sentiment d'union temporaire qui leur permettait de reproduire leur espèce tout en les satisfaisant de leur désir d'union avec leur moitié perdue. Une fois la relation sexuelle terminée, ils parvenaient à tolérer la séparation avec l'autre moitié afin de vaquer à leurs occupations quotidiennes. La sexualité implique ainsi un double mouvement d'union et de séparation essentiel à la continuation de la vie humaine. C'est ainsi que les êtres humains furent, désormais, tous sexués et incomplets (Platon, 380 av. J.-C.). Dans le contexte de *Bleu*, cette incomplétude permet la rencontre et la créativité. Ainsi, si Julie est l'auteurice de son œuvre, elle la compose avec l'aide d'Olivier et à partir des notes de Patrice et de l'influence du flûtiste. La créativité est donc le résultat de la rencontre d'un être incomplet. Elle provient de la façon originale qu'a l'être humain de parler de cette rencontre, poétiquement et narrativement. La reconnaissance de l'incomplétude humaine permet également, dans *Bleu*, l'étreinte amoureuse de Julie avec Olivier à la fin du film. En quelque sorte, c'est l'incomplétude assumée des personnages qui entourent Julie qui lui permettent de l'aider à progresser dans son travail de deuil et dans le recouvrement de sa brisure. Qui l'aident à réaffirmer qui elle est depuis toujours et comment elle souhaite s'affirmer en tant qu'héritière et auteurice. En effet, Olivier, Lucille et Antoine lui montrent qu'ils ont besoin d'elle. Olivier lui demande son aide afin de terminer la pièce musicale. Lucille l'appelle à son secours alors que son père arrive dans le bar où elle danse nue. Antoine lui demande la signification de la chute d'une blague. Tous ces personnages apprennent à Julie qu'elle est importante pour eux, qu'elle n'est pas simplement une femme comme une autre, comme elle le croit d'abord. La poétique de la brisure et du recouvrement de *Bleu* nous permet donc de penser de quelle manière il importe pour un patient brisé,

en thérapie, non seulement de voir reconnaître son besoin d'autrui, mais également et en même temps, sa distance et sa proximité avec lui.

Cette idée au sujet du recouvrement de l'être brisé à travers l'alliance, dans *Bleu*, peut être rapprochée du mythe de Platon dans lequel les êtres humains, une fois scindés, regrettant leur moitié, furent appelés vers elle (Platon, 380 av. J.-C.). Chacun s'embrassait et s'enlaçait ainsi avec le désir de se fondre ensemble (Platon, 380 av. J.-C.). C'est à ce moment que naquit l'amour des êtres humains les uns pour les autres (Platon, 380 av. J.-C.). L'amour « recompose l'antique nature, s'efforce de fondre deux êtres en un seul, et de guérir la nature humaine » (Platon, 380 av. J.-C.).

Le lustre brisé de Julie, qu'elle pose dans son appartement en travaux, à Paris, lui rappelle son incomplétude à la suite de la perte de sa fille et de son mari. *Bleu* puise donc dans l'imaginaire collectif de la brisure et du recouvrement que nous pouvons, comme nous avons tenté de l'évoquer, mettre en lien avec la poétique propre aux textes bibliques et mythologiques anciens de notre civilisation. Selon Hentsch, nous sommes ainsi habités par un imaginaire auquel nous ne prêtons pas habituellement attention (2002). Ce « parcours spirituel et intellectuel dans lequel notre civilisation croit se reconnaître » est celui que nous suivons plus ou moins attentivement à l'école, dans nos discussions familiales, au théâtre, au cinéma et dans nos lectures (Hentsch, 2002, p.12). Le penseur cherche, dans son ouvrage, à mettre en lumière ce parcours afin de nous permettre de mieux nous comprendre (2002). Nous poursuivons donc une démarche qui rappelle à la fois celle de Jager et celle de Hentsch, notamment en mettant en relief la dimension poétique de notre capacité à nous raconter. En mettant en valeur la manière à partir de laquelle la poétique de la brisure et du recouvrement se déploie dans *Bleu* et en mettant en lien cette poétique avec les mythes et récits de notre civilisation, nous dévoilons comment une poétique de l'existence nous permet de mieux nous comprendre et de mieux nous raconter et ce, depuis les temps les plus anciens de notre vivre ensemble.

4.3.2. Le *Déluge*

Nous pouvons ainsi explorer comment la poétique de la brisure et du recouvrement est accompagnée, à la fois dans le récit biblique du *Déluge* (traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, 2000) et dans *Bleu*, d'une poétique de la catastrophe (i.e. le Déluge) et du retour à la terre. Ainsi, dans l'épisode du *Déluge* de la Genèse, Yahvé, face à la méchanceté et la perversion de l'homme, décide de supprimer tous les êtres humains et tous les animaux de la terre. Noé, qui était un homme juste et intègre, avait cependant trouvé grâce à ses yeux. Il demanda donc à Noé de construire une arche, dont il lui spécifia l'architecture et lui demanda d'y amener sa femme et sa descendance. Il lui demanda également d'y héberger un spécimen de chaque espèce vivante sur terre, mâle et femelle, afin de préserver leur existence terrestre. Au moment du déluge, tout ce qui était vivant sur terre, mourut. Il ne survécut que les êtres vivants qui s'étaient réfugiés dans l'arche.

Nous pouvons mettre en lien le récit biblique du déluge à la poétique de la brisure et du recouvrement présentée dans *Bleu*. En effet, la perversion et la violence des hommes décrite dans la Bible conduit à un déracinement catastrophique qui est, au terme d'un long périple dans les mers, suivi d'un retour à la Terre. Dans *Bleu*, les personnages de Julie, de Sandrine et de Lucille parviennent à retrouver une place dans le monde après en avoir pour ainsi dire été expulsées. Lucille parvient à garder sa place dans l'immeuble où elle habite, alors que ses voisins voulaient l'expulser, grâce à Julie. Sandrine obtient une maison et un nom légitime, via la générosité et le don de Julie, pour l'enfant qu'elle a eu de sa relation adultère avec Patrice. Julie, pour sa part, se libère de son rôle d'épouse de Patrice en léguant la maison familiale à Sandrine. Elle parvient ainsi à retourner vers la terre d'une relation désirante avec Olivier alors

que la maison est montrée comme un lieu terrestre protecteur et habitable. Après une poétique de l'eau abondante dans le film évoquée par les scènes de déluge et les longueurs de Julie dans la piscine, nous atteignons donc un lieu d'habitation terrestre : l'appartement, le *strip-club*, la maison familiale et la maison de l'amant.

La séquence où Olivier vient rejoindre Julie dans sa maison qui fut, plus tôt, assaillie de coups de feu alors que l'homme récupérait les photos qui témoignaient de l'adultère de Patrice, constitue l'un des moments du film qui rappelle le *Déluge*. Julie décide alors de couper tous les liens qui composent sa vie sociale comme on coupe les cordes qui retiennent un navire amarré. Elle attire en effet Olivier vers elle pour ensuite se sauver de lui en le confondant, comme nous l'avons mentionné, avec Patrice, lorsqu'elle affirme qu'elle ne va pas lui manquer. Elle met donc en acte une brisure relationnelle avec son mari adultère qui l'amène à changer de ville et de vie. La pluie torrentielle qui couvre la maison vidée par ceux qui lui auraient tout pris, sauf le matelas, évoque également l'état de dénuement dans lequel se trouve Noé dans son arche.

Par ailleurs, dans *Bleu*, Julie prendra un certain temps avant d'être prête à entamer une nouvelle relation amoureuse et à regagner la vie sociale. Comme Noé, elle devra attendre une « baisse des eaux » avant d'apercevoir la « terre » sur laquelle elle pourra accueillir l'amour d'Olivier. Ainsi, lorsque Julie accueille son amant dans sa maison vidée, Olivier affirme éloquemment qu'il s'est « cassé la figure ». Que signifie cette évocation de la figure brisée? Peut-être évoque-t-elle l'impossibilité de Julie à le reconnaître en tant qu'être différent de Patrice? L'Olivier à la figure brisée pourrait évoquer la terre brisée à laquelle Julie ne peut s'ancrer. En effet, cette figure est « brisée » par le fait que Julie ne perçoit en lui, au moment où elle lui donne rendez-vous, qu'un double de Patrice qui ne possède pas (encore) d'identité propre.

La crue des eaux sur la terre, dans la Genèse, dura cent cinquante jours. Lors de la décrue, Noé lâcha une colombe afin de vérifier si la terre était proche. Ne pouvant poser ses pattes au sol en raison de la présence d'eau sur toute la surface de la terre, la colombe revint. Lorsqu'il la lâcha de nouveau, sept jours plus tard, la colombe revint avec un rameau d'Olivier. Noé sut alors que les eaux avaient diminué sur la surface de la terre. Il attendit encore sept jours et relâcha de nouveau la colombe, qui ne revint plus vers lui.

Ce récit peut être mis en lien avec ce qui se déroule dans *Bleu*, alors que Julie reçoit chez elle Olivier, avec lequel le havre d'une relation s'avère impensable au départ. Ainsi doit-elle attendre, d'une certaine façon, avant d'avoir à nouveau le goût de toucher terre, de voir à nouveau l'exercice de sa liberté liée à quelque relation. Elle aussi doit attendre que le temps passe et que les eaux « baissent ».

Ce n'est donc qu'au terme d'un processus de deuil, soutenu par l'attente d'Olivier et par son amour fidèle (l'olivier est d'ailleurs un symbole de fidélité, alors que le lit de Pénélope en est tressé dans la légende où elle attend Ulysse), que Julie pourra reconnaître Olivier en tant que partenaire juste. Comme Noé qui attend que les eaux descendent afin de toucher terre à nouveau, Julie devra attendre un moment avant de se lier à celui qui lui propose son amour. Durant cette période d'attente, nous apercevons Julie traverser une « phase d'eau » où nous la trouvons submergée et seule au sein de la piscine désertée qu'elle fréquente durant la nuit. Cette traversée aquatique solitaire rappelle la solitude de Noé qui attend, dans sa barque, que les eaux descendent afin de pouvoir apercevoir la terre. Julie, durant cette période, « flotte » dans son appartement parisien sans sembler pouvoir développer de relation significative. Elle semblera toucher terre au moment où elle aperçoit Olivier en tant qu'être différent de Patrice, désireux de lui permettre d'être autrice de son œuvre et fidèle dans son amour. En effet, Olivier, à la fin du film, lui déclarera sa fidélité en affirmant qu'il l'aime toujours et qu'il souhaite que l'œuvre qu'elle a composée soit reconnue comme la

sienne. La symphonie peut rappeler l'arche de Noé, alors qu'elle la transporte avec elle afin de rejoindre Olivier dans la maison recouverte où ils s'enlaceront.

En effet, à la fin de *Bleu*, l'héroïne a le réflexe d'appeler Olivier afin qu'il vienne chercher la partition. Ce dernier, en réponse à son offre, lui affirme qu'il y avait réfléchi toute la journée et qu'il souhaitait qu'elle s'approprie l'œuvre et donc, la signe en tant qu'héritière et autrice, (ou du moins à titre de première auteure, puisqu'Olivier a aussi participé à sa ré-écriture). Julie acquiesce et raccroche. Puis, la jeune femme rappelle Olivier. Elle lui demande s'il l'aime toujours. Il lui répond positivement. Elle lui demande ensuite s'il est seul. Il lui répond que oui, bien sûr, il est seul. Elle affirme alors : « je viens ». Puis, elle part rejoindre Olivier, la symphonie achevée sous le bras et ils s'enlacent dans la maison maintenant recouverte par une vitre embuée.

Julie refuse d'abord l'amour d'Olivier et est incapable de le percevoir comme différent de Patrice. Elle affirme qu'il la verra en tant que « femme comme une autre » et qu'elle ne lui manquera pas. Elle lui indique également de claquer la porte en sortant de la maison. À la fin du film, la symphonie achevée grâce à l'aide d'Olivier fait écho à l'étreinte de Julie avec celui-ci. L'union amoureuse des amants est poétiquement évoquée par l'unité de la symphonie que tient Julie. C'est le lien qui la lie à Olivier qui permet, en quelque sorte, de se libérer de son existence esseulée dans son appartement parisien. C'est Olivier qui l'invite à sortir d'elle-même afin de s'exprimer, créativement et émotionnellement. Le lien à l'autre est donc en quelque sorte un voyage de l'être incomplet hors de lui-même. Cela advient bien sûr dans la mesure où ce lien est proposé dans une attitude d'accueil de l'autre et non de contrôle de cet autre.

La nature du rapport entre les deux amants peut également rappeler celle des êtres scindés dans le mythe de Platon. En effet, Olivier, en reconnaissant Julie dans sa singularité à-travers son amour fidèle et la reconnaissance de son œuvre, la pose en tant qu'individu distinct, séparé, autre, désiré. Olivier, malgré le fait qu'il désire voir Julie

et lui parler, respecte son désir de rester à l'écart durant son deuil. Il se contente de la voir au moment où il arrive à la retrouver dans le café où il l'a retracée grâce à sa femme de ménage. Il lui affirme, alors qu'elle refuse de lui parler, que le fait de la voir lui suffira pour un moment. Il lui dit : « J'essaierai... ». Olivier maintient donc son désir malgré les limites de Julie qui l'empêchent de lui parler comme il le souhaiterait. Lorsqu'il la provoque en révélant les photos de Patrice et de sa maîtresse à la journaliste d'un programme télévisuel auquel il est invité, il lui affirme ensuite le faire afin de l'aider à reprendre le cours de sa vie. Il lui affirme : « je l'ai fait pour que tu dises oui, que tu dises non, pour te faire courir, pour te faire pleurer ». Il ne provoque donc pas sa réponse en vue de satisfaire ses propres besoins, mais plutôt dans le but de la pousser à affirmer les siens, de la provoquer, de la sortir de sa torpeur. Il cherche à attiser son élan vital en lui posant un ultimatum au sujet du destin de la pièce inachevée. Il lui affirme d'ailleurs explicitement désirer qu'elle lui réponde « oui » ou « non ». Olivier ne cherche donc pas ici à forcer l'accord de Julie sur quelque chose, mais bien plutôt à obtenir d'elle une réponse à son invitation à terminer la pièce avec elle. En lui demandant de prendre une décision, il cherche à l'aider à exister et par extension, à se manifester. Il cherche donc à l'aider à apparaître. Il lui ré-adresse son appel en affirmant qu'il aimerait lui montrer ce qu'il a écrit. Sa proposition d'ébauche pour compléter la symphonie peut évoquer poétiquement le recouvrement de l'univers relationnel brisé dont souffre Julie.

Par ailleurs, Julie effectue un travail de mémoire en se souvenant que Patrice l'aimait. Elle se le rappelle, en effet, en reconnaissant le collier de Sandrine pareil au sien. Elle le reconnaît également en insérant dans la symphonie la lettre de St-Paul aux Corinthiens qui affirme le fondement de la vie humaine dans l'amour. C'étaient les paroles de Saint Paul que Patrice souhaitait insérer dans le *memento* de la symphonie. *Memento* est un mot latin qui est traduit en Français par les termes : « souviens-toi, sois attentif » (Larousse, 2013, p. 462). L'insertion de la lettre de Saint-Paul aux Corinthiens dans le *memento* évoque donc poétiquement la reconnaissance, par Julie, de l'importance

renouvelée de l'amour dans sa vie alors que, plus tôt, elle se refusait à ce sentiment. Son message, qui affirme « s'il me manque l'amour, je ne suis rien », est une évocation non seulement de l'importance des liens, mais encore plus du caractère fondateur, humanisant et salvateur, de ceux-ci. La symphonie est en effet complétée grâce à l'amour d'Olivier qui invite Julie à entendre ce qu'il a composé. Durant l'une des scènes où le duo travaille sur la pièce musicale, Olivier se rapproche de Julie et lui chante doucement la mélodie à l'oreille. La proposition de recouvrement de la symphonie brisée par Olivier est donc poétiquement associée à une volonté d'aider Julie à émerger à nouveau dans le monde en tant qu'héritière et donc, en quelque sorte, à la sauver du déluge en la ramenant vers la terre à une proposition d'amour qui permettrait à l'héroïne de se sentir à nouveau complète. Olivier lui propose un nouveau chant, son chant. En réponse à celui-ci, Julie ajuste le sien. Olivier se présente ainsi comme un autre qui modifiera la symphonie brisée, qu'il a récupérée. Devant cette nouvelle proposition, Julie ajoute elle aussi des corrections. La symphonie devient plus légère. Olivier propose une flûte, elle accepte. La flûte évoque leur rencontre dans le café alors que le flûtiste errant qui jouait dehors jouait la pièce de Patrice.

Nous voyons, à-travers la poétique de la brisure et du recouvrement que nous élaborons ici à partir du film *Bleu*, que cette poétique implique, tout comme la symphonie de Julie le fait sur un plan personnel, un travail archéologique de mémoire qui engage les grands récits de notre culture. Nous nous rapprochons de la démarche de Hentsch lorsqu'il affirme :

« (...) il s'agit bien de remonter le temps, d'aller en amont de la mémoire retrouver une part oubliée de ce qui nous constitue. Or c'est peut-être là où nous croyons le mieux connaître nos racines que l'oubli tissé par l'habitude et la paresse étend son voile le plus opaque. Là où nous croyons le mieux nous comprendre que nous voyons le plus mal. Il y a donc un vrai travail de reconnaissance à effectuer : repérer dans la littérature les moments charnières auxquels s'articule notre imaginaire collectif et refaire connaissance avec eux. Non pas comme on retrouve de vieux souvenirs dans un grenier poussiéreux

mais comme on découvre des propriétés neuves, inconnues ou négligées, aux objets que nous n'avons cessé d'avoir sous les yeux. Nouveauté troublante, non pas des œuvres mêmes mais de leur portée, qui pourrait bien nous révéler comme étranger ce qui nous semblait jusqu'alors le plus familier » (2002, p.13).

4.4. La poétique en tant que voie alternative en recherche

L'approche poétique que nous prenons se situe comme une alternative à la pensée scientifique et à l'épistémologie qui en supporte le projet savant. Nous abondons ainsi avec la philosophie de Gaston Bachelard lorsqu'il affirme, en guise d'ouverture à son ouvrage *La poétique de l'espace* :

« Un philosophe qui a formé toute sa pensée en s'attachant aux thèmes fondamentaux de la philosophie des sciences, qui a suivi, aussi nettement qu'il a pu, l'axe du rationalisme actif, l'axe du rationalisme croissant de la science contemporaine, doit oublier son savoir, rompre avec toutes ses habitudes de recherches philosophiques s'il veut étudier les problèmes posés par l'imagination poétique » (1957, p.1).

Notre poétique implique ainsi une relation plus globale aux images de l'œuvre, qui est notamment affective et située dans notre contexte culturel et existentiel. Nous éprouvons, par exemple, la satisfaction de voir Julie laisser derrière elle un lustre maintenant flou alors qu'elle part rejoindre celui qui prétend, toujours, l'aimer et qui l'attend. Cette poétique imbriquée dans le récit, nous la laissons guider et inspirer notre écoute, notre réception. C'est dans cet espace ouvert de réception qu'apparaissent d'abord les thèmes psychologiques qui ont piqué notre curiosité. Et c'est à ce titre qu'elle permet d'élaborer une sorte d'inconscient imaginaire qui anime les images poétiques dont l'expérience éveille en nous des possibilités d'exploration susceptibles

d'augmenter la connaissance – pour ainsi dire de « l'intérieur » – que nous pouvons, en tant que chercheuse en psychologie, proposer de ces thèmes.

Elle nous permet de comprendre la problématique identitaire plus largement, plus ouvertement que le pourrait un rationalisme replié sur lui-même, qui pourrait avoir tendance à éviter les parts charnelle, émotionnelle ou imaginative de l'événement de la compréhension. La beauté des images d'une œuvre n'est pas une barrière à notre compréhension d'une problématique, bien au contraire. Elle nous présente cette problématique dans sa forme existentielle, primitive, dans un monde humain dans lequel chacun a besoin de la poésie et de la beauté afin de vivre. La psychologie, certainement, aussi. Pour Bachelard :

« Rien non plus de général et de coordonné ne peut servir de base à une philosophie de la poésie. La notion de principe, la notion de « base » serait ici ruineuse. Elle bloquerait l'essentielle actualité, l'essentielle nouveauté psychique du poème. (1957, p. 1).

La poétique est donc surprise, événement pour le lecteur qui la crée lui-même à partir du vécu de l'image en son être. Comme nous l'avons vu, elle ne s'intègre pas à un concept psychologique particulier, mais existe indépendamment de lui en tant que façon différente de mettre en scène, en le dévoilant, le vécu psychologique humain. La poétique de la brisure et du recouvrement ne peut être réduite, par exemple, au concept psychologique du deuil. Même si elle peut entrer en dialogue avec ce concept afin de l'enrichir, elle ne s'y installe jamais complètement. Réduire cette poétique au deuil en tant que mécanisme psychologique en troisième personne nous conduirait non seulement à objectiver le vécu expérientiel de cette poétique dans les œuvres narratives dont nous avons discuté, mais aussi à isoler certains aspects psychologiques par ailleurs intimement liés, mais dont notre approche poétique nous a permis de traiter : tels que l'amour, le trauma, la séparation, la réunion, l'incomplétude, l'identité.

L'œuvre ne peut jamais être réduite à notre système psychologique de concepts. Elle doit être approchée comme une personne, dans toute sa complexité et son mystère. Mystère propre à l'existence humaine auquel nous tenterons de faire sens, dans les limites de notre perspective et dans la situation qui est la nôtre.

L'attente de sens que dévoile notre poésie nous demande ainsi de puiser dans notre imaginaire et par conséquent, dans le tissu de nos références culturelles, afin de mieux comprendre ce que signifie un lustre brisé.

Une telle « transsubjectivité » de l'image, à savoir sa manière de n'appartenir à personne exclusivement, mais bien d'impliquer un horizon de communauté langagière et historique, ne peut pas être comprise, conclut Bachelard, sur la base des « seules habitudes de nos références objectives » (1957, p. 3). Un tel constat infléchira le philosophe vers la phénoménologie. Il décrit ainsi cette démarche phénoménologique:

« Seule la phénoménologie (...) peut nous aider à restituer la subjectivité des images et à mesurer l'ampleur, la force, le sens de la transsubjectivité de l'image » (1957, p. 3).

Bachelard abandonne, dans la *Poétique de l'espace*, la démarche, aussi objective que possible, qui avait guidé ses précédentes études sur les quatre éléments de la matière (1957). Cette méthode, en effet, ne permet pas d'obéir à la « dynamique immédiate » propre à l'image (1957, p. 3). Le philosophe ajoute que la transsubjectivité de l'image ne peut être déterminée une fois pour toute (1957). L'image poétique est donc essentiellement « *variationnelle* » (1957, p. 3, en italique dans le texte). Elle se distingue ainsi du concept, qui est constitutif. L'imagination poétique possède ainsi une « action mutante » qui se manifeste dans la variation de ses images (2007, p. 3). Nous avons pu constater une telle variation au sein de notre poésie de la brisure et du recouvrement. Cette poésie se déployait de manière différente dans les images du

lustre brisé, de la symphonie détruite et de la vitre cassée. Elle se manifestait de manière nouvelle dans le mythe de l'androgyné et dans le récit du *Déluge*. Toutes ces images se lient entre elles de différentes façons afin de créer une sorte de communauté d'images que nous avons réunies sous le thème de la poétique de la brisure et du recouvrement. Le chercheur ne doit pas prendre l'image pour un « objet » ou un « substitut d'objet » afin d'en comprendre la « réalité spécifique » (Bachelard, 1957, p. 3). Une telle démarche implique le sujet dans ses rapports de solidarité avec le monde. En effet, Bachelard affirme que l'image poétique amène une dualité du sujet et de l'objet qui est « irisée », « miroitante » et « sans cesse active dans ses inversions » (1957, p.4).

4.5. Poétique et psychothérapie

Dans cet esprit, nous pouvons dire que notre poétique permet de contribuer au modèle d'une manière d'être en psychothérapie. Le thérapeute qui assume une perspective poétique peut ainsi se mettre à l'écoute, à l'instar du lecteur de poèmes ou du spectateur, au cinéma, de la variation des images poétiques évoquées par ses patients. Celles-ci, en effet, ont le potentiel de représenter et de décrire une certaine manière de vivre. De montrer ce qu'est un deuil, une séparation ou un trauma. Notre expérience clinique en tant que doctorante en psychologie nous a déjà appris que le patient est en ce sens bien précis, un « poète ». Je fus moi-même exposée à certains patients qui ont évoqué des images en thérapie, et ce, afin de rendre compte de leur expérience. Ces images étaient surprenantes, riches et extrêmement évocatrices de leur monde intime et personnel. Ayant effectué mon premier stage en psychologie humaniste, je n'étais pas dans un contexte qui invitait l'association libre où l'interprétation des rêves. Mes patients étaient donc rencontrés en face à face et traitaient avec moi de leur vécu présent et conscient. La valeur « poétique de l'expérience » apparaît donc, selon moi, au

coeur de toute psychothérapie qui fait place à l'expérience du patient et tente d'y poser un regard de phénoménologue. Un tel regard implique d'accueillir le patient dans la totalité poétique de son expérience sans chercher à le réduire à des nosologies existantes (ceci dit nous ne nions pas la pertinence de ces catégories sur le plan plus formel de la pratique professionnelle). Au coeur de la relation thérapeutique, par ailleurs, il nous semble important de comprendre le monde du patient, tel qu'exprimé par celui-ci dans une langue qui peut parfois faire appel à la poésie des images. Le phénoménologue tente de comprendre l'imaginaire du patient et partant, ce que ces images révèlent de sa manière d'être au monde. Et au monde, d'être monde pour lui. Elle peut être intégrée à toute approche qui lui permet d'occuper un espace au sein de la relation thérapeutique.

Nous croyons également que tout patient a le pouvoir de nous communiquer un vécu psychologique précis à l'aide d'une image. L'image recèle alors un potentiel narratif et thérapeutique précieux, qui nous permettent d'avoir accès de manière directe à l'expérience vive d'un patient, de même qu'avec sa manière de se la représenter et donc, de la porter. Bachelard affirme ainsi : « L'image, dans sa simplicité, n'a pas besoin d'un savoir. Elle est le bien d'une conscience naïve. En son expression, elle est jeune langage » (1957, p. 4). L'image, en tant que « jeune langage », est à la portée de tous et donc, de tous nos patients. Elle nous permet de parler le langage de l'existence avec eux en ancrant ce langage dans leur expérience intime et de souffrance. Elle permet au thérapeute de paraître plus accessible et de mettre en valeur le vécu subjectif du patient. Elle permet également au thérapeute de ne jamais prétendre avoir « tout vu » et « tout entendu », en cherchant toujours à comprendre le monde vivant et psychique du patient qui se trouve devant lui. Comme une œuvre d'art, chaque rencontre avec un patient est unique et déploie un « monde poétique » singulier. Le thérapeute qui œuvre dans une perspective poétique est donc un artisan qui peaufine toujours un peu plus son art. Il a toujours le potentiel d'être questionné par le jeu d'images qui accompagne la présence vive de ses patients. Cette image aura le potentiel d'enrichir sa

compréhension de l'existence humaine. Bachelard affirme ainsi que : « Le poète, en la nouveauté de ses images, est toujours origine de langage » (1957, p. 4).

4.6. Une poétique qui révèle le monde de l'œuvre

La rigueur, tant recherchée lorsqu'il est question de méthode (au sens opératoire, empirique et objectif de l'expression), équivaut, pour nous, à une réception juste de l'œuvre. Une telle réception implique une interprétation qui dévoile de façon différente l'existence humaine et ne cherche pas (a priori) à lire l'œuvre à-travers une grille conceptuelle. Une interprétation réussie implique également que cette lecture accueille ce que l'œuvre peut nous permettre d'éclairer sans qu'elle ne devienne une projection de nos angoisses ou de nos fantasmes personnels. Cela n'implique pas, par ailleurs, de mettre de côté la résonance de cette œuvre en nous. Christian Thiboutot, lorsqu'il traite de sa conception de l'étude d'une œuvre d'art, cite ainsi Merleau-Ponty lorsqu'il affirme : « c'est en nous-même que nous trouverons l'unité de la phénoménologie et son vrai sens » (p. 1). Le « nous-même » dont nous faisons référence ici est celui de la chercheuse qui étudie le film depuis sa situation de doctorante en psychologie. Notre poétique est ainsi issue d'une rencontre entre la sensibilité et le bagage culturel et théorique uniques de la chercheuse et l'œuvre qu'a créée Kieślowski avec sa propre sensibilité artistique et son propre legs culturel. Elle cherche ainsi à dévoiler ce que l'œuvre apporte comme éclairage sur l'humaine condition dans l'être. Selon nous, de répondre à la réception de *Bleu* par une poétique de la brisure et du recouvrement est, en soi, une offrande poétique qui vise à « répondre à l'art par l'art », et ceci, dans le souci de demeurer dans l'ouverture de son sens et de son langage. Il est ainsi impensable de croire un artiste ou un poète qui ne puiserait pas dans sa sensibilité afin d'offrir un poème, une œuvre filmique ou une peinture. Il en

est de même pour le travail d'un ou d'une psychologue qui s'appuie sur la résonance, en lui-même, de l'expérience du patient qui consulte.

Cependant, nous désirons apporter la nuance suivante : cette recherche n'est pas un poème, mais une poétique. Elle consiste ainsi en une étude phénoménologique des images poétiques d'une œuvre. Pour ce faire, elle tente de rendre de manière la plus pleine possible la valeur de sens de la poésie des images en faisant de ces images le centre de sa recherche. Notre réponse poétique, bien loin de vouloir mettre de l'avant nos affects au détriment de l'œuvre étudiée, consiste bien plutôt en une reconnaissance plus pleine de ce qu'elle peut nous faire vivre et ainsi, apprendre à-propos de la condition humaine. Ainsi, selon Thiboutot, la phénoménologie permet d'interroger notre existence au sein d'un monde dans lequel nous sommes toujours déjà, par essence, impliqués (2007). C'est cette appartenance au monde que notre poétique souhaite refléter en mettant de l'avant la manière dont nous nous sommes liés à l'œuvre et l'expérience qu'elle a fait jaillir en nous, au cœur de notre situation de doctorante et de future psychologue qui œuvre dans une perspective humaniste-existentielle. Comme le psychothérapeute qui permet à l'expérience de son patient de se lier à son vécu, nous accueillons cette œuvre en notre demeure et en notre humanité afin qu'elle nous « appartienne », pour reprendre l'expression de Krzysztof Kieslowski (2006, p. 51). En effet, selon Thiboutot, la phénoménologie « nous invite à penser, avant toute perspective d'extériorisation des objets, des époques ou des Moi entre eux » (2007, p. 3). Thiboutot affirme ainsi que toute connaissance phénoménologique est doublée, par principe, d'une connaissance renouvelée de soi (2007). Ce soi est naturellement, ici, proche de notre identité professionnelle de doctorante en psychologie, qui tente de mieux comprendre l'existence humaine.

La découverte d'un monde dans chaque objet est possible, selon Minkowski, parce que l'homme est « *solidaire* » du monde (1936, p. 168, en italique dans le texte). Cette solidarité signifie que l'homme fait non seulement partie de ce monde, mais

aussi que « chaque mouvement de son âme trouve un soubassement profond et tout naturel dans le monde et nous révèle ainsi une qualité primordiale de la structure de l'univers » (univers qui est ici davantage proche du concept de cosmos chez Jager) (Minkowski, 1936, p. 169). Une telle « solidarité structurale », selon le psychiatre, est une garantie de l'« objectivité du côté poétique de la vie » (objectivité qui peut être pensée ici en tant que concrétude existentielle et non dans un sens scientifique) (Minkowski, 1936, p. 169). L'homme est ainsi indissociable du monde. Ces « mouvements communs à l'homme et à l'univers » sont, selon Minkowski, la base de tout élan poétique de notre part (1936, p. 169). C'est également grâce à cette solidarité structurale que nous, chercheurs, pouvons « retentir » face à l'image poétique qui se présente à nous (Minkowski, 1936, p. 169). Ce retentissement consiste précisément en la poétique que nous élaborons, qui n'est rien d'autre que la tâche de traduire la poésie de l'œuvre que nous étudions pour éclairer davantage et autrement le champ des phénomènes psychologiques auxquels nous nous sommes intéressés dans cet essai.

Ce regard poétique traduit bien la façon dont nous désirons laisser notre regard nous révéler, dans la contemplation poétique des objets brisés et recouverts dans *Bleu*, tout un pan de la situation dans laquelle se trouve la chercheuse. L'écoute de cette poétique ne vise pas à nous permettre de déterminer « qui » nous sommes, mais plutôt, en accord avec le paradigme existentiel dans lequel nous nous inscrivons, « dans quelle situation » nous sommes (De Visscher dans Thiboutot, 2008). Nous visons ainsi, dans notre recherche, non (pas uniquement ou essentiellement) la production d'un savoir original, mais surtout son articulation dans une historicité qui implique également « une tâche éthique de conservation, de transmission et d'accroissement de notre vie spirituelle et culturelle » (Michel Henry dans Thiboutot, 2008, p.2). Le caractère inachevé de cette tâche nous informe sur le « pathos » et sur « l'infinie richesse du savoir humain » (2008, p. 2). Notre poétique traite donc avec égale valeur les œuvres anciennes et nouvelles en cherchant à savoir comment les premières peuvent permettre

de mettre en lumière les secondes. Cette démarche n'est pas nostalgique, mais historique. Elle présuppose que les interprétations neuves, dans leur dynamisme même, portent en elles la contribution du passé, ne serait-ce que dans la mesure où elles se déploient à la fois *dans/depuis* et *vers* le langage, entre la réception d'un héritage culturel et sa continuité, d'un côté et de l'autre, sa transformation et son actualisation dans des créations nouvelles.

Toute compréhension, en ce sens, implique donc la reprise et la déprise du passé, notre attachement à l'histoire et notre responsabilité envers elle. Fût-elle celle de notre discipline elle-même. Cette précision est pour nous cruciale. Nous procédons ainsi à la rencontre « de la tradition, de la continuité et de la créativité », pour reprendre les termes du philosophe Jacques DeVisser (dans Thiboutot, 2008, p. 2). Ainsi, comme le poète, le chercheur qui œuvre à une poétique est amené dans la condition de toute création, que Christian Thiboutot présente comme « la passion de l'exploration et de l'aventure dont l'ouverture est une des conditions sine qua non de toute fécondité personnelle, spirituelle et culturelle » (2008, p. 6). Ainsi, une poétique implique une ouverture du chercheur à l'œuvre qu'il rencontre. Cette ouverture implique que pour l'herméneutique, pour nous comme pour Hans Georg Gadamer, la compréhension à l'œuvre dans les sciences humaines est « plus être, que connaître » (dans Thiboutot, 2008, p. 6).

C'est en ce sens que notre poétique débouche sur une rencontre et un « dialogue » avec l'œuvre. Ce dialogue consiste en un processus de réception (ou de question) et de réponse à laquelle l'altérité de l'œuvre demeure ouverte, mais à jamais mystérieuse. Ainsi, dans une « rupture avec l'immédiat » (Thiboutot, 2008, p. 9) rendue possible par la rencontre avec l'autre ou avec l'œuvre d'art, la poétique implique de « reconnaître dans ce qui est étranger, en nous et hors de nous, le principe de tout retour à soi-même » (Thiboutot, 2008, p. 9). La compréhension implique donc toujours une

rencontre. C'est ainsi que la poétique d'une œuvre est indissociable de la situation (de la rencontre) par laquelle elle est élaborée. Notre poétique s'accorde ainsi avec la démarche de Thiboutot pour qui : « la recherche du savoir implique tout un chapelet d'allers et de retours à partir desquels la pensée peut habiter son propre mystère, et ainsi s'égaliser à une manière d'être du monde et au monde » (2008, p. 9, en italique dans le texte).

CHAPITRE 5. CONCLUSION

C'est ici que se termine notre élaboration d'une perspective poétique en psychologie à-partir de l'étude herméneutique de l'œuvre de Krzysztof Kieslowski. Nous espérons que notre premier article aura permis de tracer les grandes lignes qui guident l'élaboration d'une telle poétique. Le deuxième article aura pu, nous le souhaitons, amener une mise en pratique de cette poétique à-travers l'étude de la problématique de la rupture et de la continuité identitaires dans *Bleu*. Dans la discussion, nous aurons pu pousser notre réflexion à un niveau plus explicitement poétique en étudiant les images de brisure et de recouvrement dans *Bleu* et en constatant que ces images proposent un réel qui excède les concepts psychologiques en permettant de mieux comprendre, simultanément, l'identité, le deuil, l'amour et le trauma.

Afin de clore notre réflexion au sujet des possibilités d'une perspective poétique en psychologie, nous aimerions aborder quelques limites que nous avons pu percevoir dans notre recherche. Ces limitations permettent, dans un même élan de pensée, de paver la voie vers de nouvelles pistes de recherche fertiles en psychologie.

Tout d'abord, nous devons rappeler les limites du cadre théorique que nous avons utilisé pour notre essai. En effet, nous avons puisé dans les références théoriques propres à l'approche humaniste-existentielle afin de développer notre perspective. Nous avons choisi cette approche parce que ses théories nous semblaient soutenir notre propos en

lui donnant une assise théorique solide. L'herméneutique s'allie bien avec l'élaboration d'une perspective poétique en psychologie en s'intéressant à l'interprétation des œuvres qui, comme l'affirme Ricœur, permet de faire surgir une vérité encore inconnue dans ces textes. La pensée de Bernd Jager et de Gaston Bachelard met en valeur, respectivement, la fonction de la métaphore dans notre monde et la valeur heuristique de l'image poétique. Nous sommes donc, à cette phase d'achèvement de notre essai, toujours convaincue que notre cadre théorique supporte bien notre pensée.

Par ailleurs, la lecture de cet essai, lors de son évaluation par une professeure qui appartient à l'approche psychodynamique, a permis de confirmer pour nous la pertinence de notre réflexion pour l'approche psychodynamique ou psychanalytique. Quelques références à la psychanalyse ponctuent cet essai. Cependant, il vaudrait la peine d'explorer comment une perspective poétique en psychologie peut également entrer en dialogue avec la pensée psychanalytique. Il n'y a qu'à remonter le temps en réfléchissant à la création même de la psychanalyse par Freud afin de tracer des ponts entre notre poétique et la psychanalyse. En effet, lorsqu'il entreprit de développer sa méthode psychanalytique, Freud chercha avant tout à comprendre les symptômes dont l'intelligibilité échappait à la médecine, ce qui n'est pas sans rappeler la distinction entre métabolisme et métaphore proposée par Bernd Jager. Dans le récit de Freud, la psychanalyse vient en quelque sorte sauver des patientes perdues par la médecine un peu comme la métaphore, par son historicité, est garante de la survie du monde métabolique, qui inclut la médecine scientifique, pour Jager. En effet, à l'époque de Freud, des patientes dites « hystériques » présentaient des symptômes physiques qui n'étaient pas associés à leur maladie physique habituelle et étaient ainsi mises à l'écart par la médecine traditionnelle (1910). Ces patientes laissées pour compte ont attiré l'attention de Freud qui développa la méthode de l'association libre afin de les guérir. Le neurologue se basa en partie, afin d'élaborer sa méthode, sur le discours d'une patiente traitée par son collègue, le Dr. Breuer. Cette patiente répétait,

lors de périodes d' « absence », certains mots qu'il qualifie lui-même de « rêveries souvent poétiquement magnifiques » (traduction libre de « often poetically beautiful, daydreams » (1910, pp. 7-8) et qui partageaient un thème lié au contexte qui a amené l'émergence de ses symptômes : celui où elle se trouva incapable de veiller sur son père mourant alors qu'elle était elle-même malade. L'association des différentes images entre elles amenaient une guérison de la patiente jusqu'à la prochaine absence, où le même travail était repris. C'est donc une mise en lien de ses symptômes avec l'historicité personnelle de la patiente qui aura permis de la sauver comme la métaphore parvient à sauver le monde métabolique en l'incluant dans une historicité plus large.

Cet exemple nous montre comment l'association libre est également basée sur l'élaboration d'une perspective poétique en psychologie. Les images poétiques amenées par la patiente de Breuer sont reliées entre elles par un procédé associatif thématique, symbolique et métaphorique. Alors que je pratique moi-même l'association libre dans le cadre de mes internats, où j'adopte une approche psychanalytique, je peux confirmer que la psychanalyse prête toujours une attention aux symboles, images poétiques et créations artistiques métaphoriques amenées en séance. Les symptômes sont parfois eux-mêmes vus comme des métaphores de l'expérience psychique du patient. Dans *Bleu*, Julie a également des symptômes que nous pouvons qualifier de métaphoriques. Elle casse un lustre afin de se représenter la perte de sa petite fille, une enfant qui était encore fortement attachée à elle, pas encore séparée d'elle, individuée. Lorsque Julie brise la vitre-miroir qui renvoie son reflet dans *Bleu*, elle témoigne d'un éclatement identitaire, d'une brisure de son pare-excitation, d'une incapacité à exister dans le monde suite à sa perte. De telles interprétations ont pu permettre de stimuler ma capacité, en tant que doctorante qui pratique la psychanalyse, à penser à des symptômes en tant que métaphores du vécu psychique de mes patients. Par exemple, certains patients affichaient des craintes de me contaminer ou d'être contaminés par

moi durant mon internat ; craintes qui n'avaient pas d'assise solide dans le réel. Ma superviseure m'invita à plus d'une reprise à songer à l'aspect fantasmatique de ces craintes (qui parfois se « téléscopent » au réel) et, ainsi, à les penser en terme métaphorique. Que signifiait la rencontre thérapeutique pour ces patients, alors qu'elle bouleverse thérapeute et patient dans une tempête émotionnelle amenée par le transfert et le contre-transfert (Bion, 1974) ? Les patients avaient-ils peur d'être métaphoriquement (c'est-à-dire psychiquement) contaminés par moi, ou de me contaminer ? Ma superviseure m'a toujours décrit cette rencontre avec un nouveau patient comme une expérience bouleversante pour les deux parties. La peur de contamination par le patient, dans le cadre de cette rencontre, peut alors être pensée en un sens métaphorique, une poétique dans le discours dont le sens échappe à la compréhension du médecin comme la médecine traditionnelle ne put déchiffrer, au temps de Freud, le discours de la patiente de Breuer.

Ma superviseure met d'ailleurs l'emphase sur le fait que nous cherchons toujours dans le monde un miroir de notre expérience psychique, un processus qu'elle observe chez ses propres petits-enfants alors qu'ils utilisent des objets de leur environnement afin de se représenter les différents membres de leur famille (par exemple, l'un d'eux utilisera des tomates jaunes (sa couleur préférée) de différentes grosseurs qui servent à se représenter l'enfant et sa mère). Mes patients les plus artistiques iront jusqu'à créer des œuvres durant leur thérapie qui peuvent être associées à la thérapie elle-même, en mettant en lien des éléments disparates dans un tout harmonieux et significatif.

Par ailleurs, la notion de reste que nous avons avancé au sujet de notre perspective poétique en psychologie et qui implique que notre interprétation contienne toujours une zone d'ombre ou, dit plus littéralement, une part d'incompréhension, n'est d'ailleurs pas sans rappeler le concept de reste propre à la pensée du psychanalyste Jean

Laplanche. Pour le penseur, en effet, le jeune enfant qui tente de comprendre les messages énigmatiques de ses parents, qui lui sont transmis, à leur insu, à-travers leur propre inconscient, ne parvient pas à « traduire » intégralement leur contenu (dans Scarfone, 2013). Puisque l'enfant n'a pas les mêmes ressources langagières que celles de ses parents, un reste de ces communications parentales est refoulé et crée l'inconscient de l'enfant (dans Scarfone, 2013). La psychanalyse a donc comme tâche de détraduire ce qui a été traduit par le patient et de permettre à ce dernier d'opérer une retraduction du récit qu'il s'est construit de sa vie (dans Scarfone, 2013). Ce concept s'allie bien à notre idée selon laquelle une perspective poétique en psychologie assume une certaine part d'inachèvement. L'on peut rapprocher notre perspective poétique en psychologie d'une traduction qui implique une part de mystère, un inconscient propre. La communication des œuvres nous échappe partiellement, demeure, dans certains de ses « restes », énigmatique pour nous. C'est particulièrement saillant dans l'étude de l'œuvre de Kieslowski, comme nous l'avons démontré dans cet essai.

Laplanche a d'ailleurs lui-même appliqué la méthode psychanalytique à la théorie freudienne en cherchant à pallier certaines failles dans l'édifice théorique du penseur, ce qui n'enlevait nullement selon lui la pertinence qu'il attribuait à cette théorie (dans Scarfone, 2013). C'est ainsi que nous proposons une perspective poétique qui peut assumer un tel mouvement, où l'interprétation des œuvres est sujette à la refonte, à la critique. Nous avons nous-même accueilli les critiques de notre jury dans notre refonte de cet essai en intégrant des interprétations alternatives de *Bleu*, en ajoutant des segments qui bonifient notre théorie et en enlevant des parties qui affaiblissaient notre propos. Nous espérons que de futurs travaux poursuivront un tel exercice de remaniement théorique.

La position d'incertitude que nous proposons d'adopter face aux œuvres dans la perspective poétique que nous élaborons, qui se reflète par l'absence de réponse finale

présente dans les films de Kieslowski, peut également rappeler le refus par le psychanalyste d'adopter la position du « sujet supposé savoir » que lui confère le patient en thérapie à-travers le transfert, (Lacan, 1968). Comme le psychanalyste lacanien, ainsi, nous tentons de mettre en question l'idée que nous puissions être en position d'experte en laissant l'œuvre parler par elle-même et nous informer du récit singulier qu'elle nous propose à-travers sa poétique. Nous tentons, autant que possible, de partir d'une position d'ignorance afin que l'œuvre puisse nous surprendre, nous apprendre quelque chose de nouveau, nous révèle ce qu'elle peut nous apprendre au sujet de la psychologie.

Nous pouvons, par ailleurs, réfléchir à la limite liée aux exemples que nous avons mis de l'avant afin d'illustrer empiriquement notre perspective poétique pour la psychologie. En effet, nous avons mis l'accent sur les images de brisure et de recouvrement (lustre, symphonie, vitre) qui apparaissent dans *Bleu*. Par ailleurs, nous avons également fait valoir que le cinéma est un médium d'images en mouvement, de sons et de mise en scène d'acteurs. Il y a donc une poétique beaucoup plus complexe qui se révèle dans le cinéma. Dans cet essai, nous avons fait quelques références isolées à des éléments de brisure et de recouvrement qui apparaissent sous d'autres formes que celle de l'image. Ainsi, dans notre deuxième article, nous avons fait référence à l'irruption sonore qui vient « briser » la trame narrative du récit et qui nous permet de mieux vivre et, ainsi, de mieux comprendre, le trauma. La perspective poétique en psychologie qui s'exprime à-travers le cinéma a ainsi le potentiel de se faire comprendre à-travers une poétique qui est également sonore. Elle peut aussi être présente sous la forme du dialogue des personnages, comme lorsqu'Olivier affirme qu'il s'est « cassé la figure » au moment où Julie semble avoir de la difficulté à le différencier de son mari défunt. D'autres recherches pourraient développer plus avant les autres façons dont la poétique s'exprime dans le cinéma et dans les arts en général.

L'autre limite dont nous aimerions discuter concerne la limite de l'interprétation de l'œuvre étudiée dans cet essai. En effet, notre étude de la thématique de la rupture et de la continuité identitaires dans *Bleu*, qui fait l'objet de la partie pratique de notre exploration des possibilités du cinéma pour la psychologie, implique les limites de son interprétation même. En effet, le choix de cette thématique psychologique sous-tend le fait que nous ayons fait certains renoncements au niveau de l'explorations d'autres problématiques psychologiques présentes dans cette œuvre. C'est d'ailleurs ce que, dans notre discussion, notre exploration de l'œuvre sous l'angle de la poétique de la brisure et du recouvrement nous permet d'apercevoir. À-travers les images du lustre brisé, de la symphonie détruite puis réécrite et de la vitre cassée puis recouverte, d'autres phénomènes psychologiques ont pu être mis en lumière : le trauma, le deuil, la séparation et l'amour. C'est pourquoi une étude complète de *Bleu* sous l'angle de la compréhension d'un autre phénomène psychologique pourrait être élaborée. Une étude du phénomène du deuil pourrait ainsi être effectuée en faisant des liens entre l'œuvre et les théories psychologiques qui nous permettent de comprendre le deuil, par exemple. Par ailleurs, nous pouvons également penser que le phénomène de rupture et de continuité identitaires implique en soi un processus de deuil. Dans le film, Julie parvient à faire le deuil de son couple idéalisé en amorçant une nouvelle relation avec Olivier et en reprenant la symphonie avec lui, même si elle ne sera plus jamais la même. Sa prise de position face à la symphonie lui permet de réapparaître face à l'autre (la journaliste, Olivier). C'est seulement en réapparaissant devant cet autre que son identité se redéfinit. Sa décision de reprendre le travail sur la symphonie implique le deuil d'autres choix possibles ainsi que le deuil de ce qui ne pourra être : la complétion de la symphonie par Patrice (ou elle et Patrice).

Ainsi, la définition de l'identité qui émerge de notre étude de *Bleu* pourrait être rapprochée de la notion de « subjectalité » proposée par Éliane Amado-Lévis-Valensi, philosophe et psychanalyste, et reprise par Viviane Chetrit-Vatine, psychanalyste : «

La subjectalité serait une synthèse de la subjectivité et de la transcendance » (2012, p.63). En effet, selon Chetrit-Vatine, la psychanalyse permettrait le surgissement de « moments subjectaux » (2012, p.98) qui amènent la transformation de l'analysant. Cette définition de l'identité en métamorphose semble se rapprocher de celle que nous pouvons comprendre dans *Bleu*. C'est la « séduction éthique » opérée par le psychanalyste et la double asymétrie propre à cette relation qui donne à ces moments subjectaux leur « force transformative » (2012, p.99). L'on peut faire un rapprochement avec ce que nous pouvons observer dans *Bleu*, où l'héroïne est séduite par l'appel d'Olivier à terminer avec lui la symphonie. Elle est également séduite par l'appel de Lucille, qui l'aide à se débarrasser des souris dans son appartement (l'asymétrie est peut-être encore plus évidente dans cette relation, alors que Lucille se présente comme le contraire de Julie). *Bleu* nous permet aussi de penser l'importance de cette séduction éthique afin de permettre la transformation du patient en thérapie. Dans *Bleu*, l'héroïne ne veut plus d'amour, d'attaches ou de souvenirs. Elle n'a donc aucun désir d'être séduite. Les personnages du film redoublent d'ardeur afin d'engager Julie en allant la chercher dans la piscine ou au café. Il ne suffit pas pour eux d'attendre qu'elle vienne à eux. Il leur faut la convoquer. Chetrit-Vatine rapporte le cas d'une patiente du psychanalyste Jacques André qui avait souffert d'un « manque de séduction » (2012, p. 100). Cette patiente « voulait tourner le dos au monde » et ainsi quitter l'analyse en prétendant qu'elle n'avait jamais eu lieu (2012, p. 100). Cette femme a pu poursuivre son analyse parce que Jacques André est parvenu à la retenir à chaque fois en « l'empêchant de partir » (2012, p. 100). Ainsi, pour le psychanalyste, l'aspect séducteur de la situation analytique est aussi important que l'écoute ou l'interprétation (dans Chetrit-Vatine, 2012). Cette réflexion peut également nous amener à lier le thème de l'amour à celui de la continuité et de la rupture identitaires. En effet, l'amour d'Olivier peut être rapproché de la « passion de l'analyste » à certains égards au sens où l'analyste peut témoigner d'un souci sincère envers son patient. La passion de l'analyste est active lors de moments critiques comme celui où la patiente de Jacques André menaçait d'interrompre le processus thérapeutique (2012, p.101). À ce

moment, le thérapeute témoigne d'un souci pour le bien-être et la guérison de son patient en tentant de contrer une décision qui pourrait être nuisible pour lui. Pour Chérit-Vatine, l'« espace matriciel » offert par l'analyste pour son utilisation par le patient est « imbu de cette passion » (2012, p. 101).

Cette idée nous amène à discuter d'une autre limite de cet essai. Nous aimerions ainsi apporter une nuance aux rapprochements que nous avons fait entre l'étude herméneutique des œuvres d'arts et la psychothérapie. Si notre démarche nous pousse à faire des rapprochements entre ces deux disciplines, comme nous l'avons fait dans notre premier article et dans notre discussion, nous ne voulons en aucun cas prétendre que l'un peut s'équivaloir à l'autre. Notre pratique en tant que doctorante en psychologie, durant nos stages et internats, nous a bien appris que la psychothérapie apporte ses bienfaits, d'abord et avant tout, à travers une relation humaine qui est irremplaçable. La création d'une relation de confiance, dans laquelle le patient se sent à l'aise d'être vulnérable, et qui sert de base à la modification de ses autres relations est unique à la psychothérapie et absolument cruciale selon nous. Toute démarche d'étude des images poétiques amenées par le patient reste caduque sans l'établissement d'une telle alliance. Il ne suffit pas de donner des prescriptions de films à voir aux patients afin qu'ils puissent changer, se libérer du destin relationnel qui les fait souffrir, s'ouvrir à de nouvelles possibilités de liaison aux autres. Le facteur le plus puissant de la psychothérapie demeure pour moi la mise en place de cette relation.

Peut-être que l'étude herméneutique d'œuvres peut être vue comme complémentaire à la psychothérapie, les deux ayant le potentiel de se nourrir mutuellement. Comme nous l'avons énoncé plus tôt, l'étude herméneutique d'œuvres nous aide à comprendre l'être humain en augmentant notre capacité de résonance avec le vécu amené par nos patients. Par ailleurs, il nous semble indispensable de nous confronter au «

réel » de la rencontre clinique afin d'être à notre tour ébranlé dans nos préconceptions, afin de remettre en question la façon dont nous comprenons l'autre et qui a été définie par le milieu culturel dont nous provenons. J'ai moi-même été déstabilisée à plus d'une reprise durant mes stages par des patients qui m'amenaient une réalité psychique qui dépassait les modèles que je connaissais. La rencontre humaine qu'est la psychothérapie est un événement bouleversant pour les deux individus qui y participent et où se rencontrent deux herméneutiques : celle du thérapeute et celle du patient. Nous entendons ici par « herméneutique » l'interprétation du vécu amené par le patient. L'herméneutique du thérapeute possède ses propres limites que l'herméneutique du patient est amenée à bouleverser. L'herméneutique du thérapeute, à son tour, peut permettre de modifier la façon dont le patient poétise son monde. Car bien sûr, la relation humaine passe entre autres par la parole. C'est ainsi que la relation humaine amenée par la psychothérapie est indissociable de la poétisation du vécu du patient.

Comme nous l'avons élaboré dans notre premier article, l'étude herméneutique d'œuvres d'art permet un certain « dialogue » entre l'herméneute et l'œuvre. L'herméneute découvre un surplus de sens dans la vérité de l'œuvre qui lui permet de mieux comprendre certains phénomènes. Cependant, l'herméneute demeure en dialogue avec le même texte qui, lui, ne change pas. Dans la rencontre thérapeutique, l'un des signes de l'évolution de la thérapie est justement l'évolution de la compréhension que le patient acquiert de lui-même. La poétique qui s'élabore en thérapie est en mouvement. Elle peut également être plus facilement remise en question par le patient. Le test du réel de la rencontre est plus radical pour la poétique qui se déploie en thérapie. L'herméneutique du thérapeute est exposée à une critique immédiate. Cela dit, nous ne mettons aucunement en question la rigueur de l'interprétation herméneutique, qui peut être critiquée par des collègues ou par d'autres herméneutes. Mais l'œuvre ne répond pas de façon aussi directe à l'interprétation de l'herméneute. C'est

en ce sens que nous souhaitons nuancer l'emploi du terme « dialogue » dans notre premier article.

Nous espérons donc que la perspective poétique que nous élaborons dans cette recherche puisse être vue comme une étude complémentaire à la pratique de la psychothérapie en révélant comment l'une et l'autre peuvent s'enrichir mutuellement. La rencontre thérapeutique en tant que relation humaine bouleversante a le potentiel de stimuler la capacité créatrice des patients et la poétisation de leur vécu. Cette poétisation de leur vécu leur permet de mieux se comprendre et de sortir des impasses relationnelles qui les faisaient souffrir. Il est pour moi impensable qu'un de mes patients ait pu avoir la même évolution si, par exemple, il avait pleuré devant un film au lieu de pleurer devant l'être incarné que je suis. Pourtant, c'est à travers les mots que mes patients sont parvenus à créer une distance avec leur quotidien et à surmonter les difficultés qui les séparaient d'une vie épanouie. Pour nous, ainsi, la relation humaine réelle et la poétisation propre à l'imagination s'imbriquent l'un dans l'autre. Cette indissociabilité peut rappeler celle de la science et de la poésie que Gaston Bachelard pense comme « deux contraires bien faits » (1949, p. 11). Ici, il y a une interpénétration de la relation réelle et de la poétique propre à l'imaginaire qui ne sont pas contraires mais qui se chevauchent plutôt l'une dans l'autre. Le réel de la rencontre humaine est indissociable de l'imagination poétique propre à la libération de la parole du patient qui découvre une façon nouvelle de se comprendre. À son tour, l'instauration d'une relation humaine empreinte de compréhension de l'autre et d'accueil de sa singularité nécessite pour le thérapeute un bouleversement de sa propre poétique afin d'accueillir la poétique particulière du patient, son herméneutique à lui. Les œuvres peuvent aider le thérapeute dans cette entreprise mais l'herméneutique du thérapeute a toujours le pouvoir d'être remise en question par le réel de la rencontre avec le patient. Ce réel a le potentiel d'être un jour poétisé dans d'autres œuvres. L'artiste est lui-même bouleversé par des relations humaines qui l'ont amené à poétiser son vécu.

Ce sont ses relations humaines significatives qui l'auront soutenu dans son processus de création. Se sont également des relations humaines satisfaisantes qui amèneront l'artiste à ne pas correspondre au mythe de l' « artiste torturé ». Nous arrivons ici, d'ailleurs, aux limites de la cure par l'art à laquelle peut répondre, entre autres, la psychothérapie.

Pour la recherche, des études qui mettent en dialogue le réel de la rencontre thérapeutique et l'étude herméneutique d'œuvres peuvent représenter, en ce sens, une avenue fertile. Il pourrait être heuristique d'explorer comment la compréhension d'une problématique psychologique, disons par exemple la rupture et la continuité identitaires, peut être comprise à-travers le prisme de rencontres cliniques qui portent sur un tel vécu psychologique ainsi qu'à travers certaines œuvres. Alors que notre société évolue à un rythme effréné, l'art n'a pas nécessairement le temps de traduire immédiatement ce qui change dans le réel. Il peut parfois nous présenter les choses en après-coup, ce qui a l'avantage de permettre un temps de réflexion et de digestion de la réalité représentée. Cependant, le propre de la rencontre thérapeutique amène une immédiateté qu'il est également intéressant d'étudier selon nous. Le partage d'un vécu devant un être humain, un psychothérapeute qui communique un souci sincère à son patient a également selon nous une valeur inestimable dans la communication que peut faire le patient de son vécu. Encore une fois, les deux études nous semblent également pertinentes et complémentaires l'une à l'autre. Enfin, la rencontre thérapeutique nous amène à rencontrer des réalités qui ne sont pas nécessairement représentées dans les œuvres que nous étudions. Malgré le fait que nous ayons avancé dans notre premier article que le cinéma nous permet de nous ouvrir à l'altérité, nous sommes conscients du fait que certains groupes culturels sont sous-représentés dans la culture dominante dans laquelle nous baignons. C'est lors de telles situations, par exemple, que l'herméneutique du patient vient déstabiliser l'herméneutique du thérapeute en l'ou-

vrant à de nouvelles manières de poétiser son vécu. Poétiques du vécu que nous espérons pouvoir retrouver dans des œuvres afin d'enrichir notre compréhension de l'être humain.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- Abraham, N., & Torok, M. (1978). *L'écorce et le noyau*. Paris, France: Éditions Aubier Montaigne.
- Arendt, H. (1961). *Condition de l'homme moderne. Premier chapitre, La condition humaine*. Paris: Nathan.
- Aristote. (1932). *Poétique*. Paris : Le livre de poche.
- 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).
- Artus, O., & Abadie, P. (2007). Ancien Testament. *Recherches de Science Religieuse*, 95(4), 559-594.
- Aumont, J., & Marie, M. (2016). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma-3e éd.* Armand Colin.
- Babelon, E. (1891). La tradition phrygienne du déluge. *Revue de l'histoire des religions*, 174-183.
- Bachelard, G. (1949). *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard.
- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bachelard, G. (1960). *La poétique de la rêverie* (4e ed.). Paris: Les Presses universitaires de France. Collection: Bibliothèque de philosophie contemporaine.
- Barthes, R. (1975). En sortant du cinéma. *Communications*, 23(1), 104-107.
- Barthes, R. (1978). *Leçon: leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*. Editions du Seuil.
- Bion W.R., (1974), *Brazilian lectures*, Rio de Janeiro/Sao Paulo, Londres : Karnac.
- Buirski, P., & Haglund, P. (2001). *Making sense together: the intersubjective approach to psychotherapy*. États-Unis: Rowman & Littlefield Publishers.
- Chetrit-Vatine, V. (2012). *La séduction éthique de la situation analytique: Aux origines féminines maternelles de la responsabilité pour l'autre*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Commission Épiscopale Francophone pour les Traductions Liturgiques (130). *Le Nouveau Testament et les Psaumes*. Paris: Mame. 696 pages.
- Dame, I., & 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.

- Dame, I. (2017). Entre rupture et continuité : métamorphose identitaire dans *Bleu* de Krzysztof Kiesłowski. *Cinémas*, 28 (1), p. 47–64.
- Dastur, F. (2017). Présence et représentation: La temporalité de l'œuvre d'art (Presence and Representation: The Temporality of the Work of Art). *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 4(1), 75-87.
- Egoyan, A. (1997). *The sweet hereafter* [Fiction]. Canada : Ego Film Arts.
- Estève, M. (1994). Trois Couleurs Bleu: ou l'apprentissage de la liberté. *Études Cinématographiques*, (203–10).
- Freud, S. (1910). *The origin and development of psychoanalysis* (Vol. 21, No. 2). University of Illinois Press.
- Freud, S. (1912). *Écrits techniques 2 : de la psychanalyse "sauvage" (1910) ; suivi de, Les chances d'avenir de la thérapie psychanalytique (1910) ; et Conseils au médecin dans le traitement psychanalytique (1912)*. Paris: Édition in press.
- Freud, S. (1914). Remémoration, répétition et perlaboration. *Libres cahiers pour la psychanalyse*, (9), 13–22.
- Gadamer, H.- G. (1960). *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gaut, B. (2010). Empathy and identification in cinema. *Midwest Studies In Philosophy*, 34 (1), 136-157.
- Greisch, J. (2013). Paul Ricœur: la sagesse de l'incertitude. *ARGUMENT: Biannual Philosophical Journal*, 3(2), 475-490.
- Heidegger, M. (1958). *Essais et conférences*. Paris: Gallimard.
- Hentsch, T. (2002). *Raconter et mourir: aux sources narratives de l'imaginaire occidental*. Clamecy: Les Presses de l'Université de Montréal.
- Insdorf, A. (2001). *Krzysztof Kieslowski, doubles vies, secondes chances*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Jager, B. (1971). Horizontality and Verticality A Phenomenological Exploration into Lived Space. *Duquesne Studies in Phenomenological Psychology*, 1, 212–235.
- Jager, B. (1988). Theorizing as artful inscription. *The humanistic psychologist*, 16(2), 331-340.
- Jager, B. (1996). The obstacle and the threshold: Two fundamental metaphors governing the natural and human sciences. *Journal of Phenomenological Psychology*, 27(1), 26-48.
- Jager, B. (1997). Concerning the Festive and the Mundane. *Journal of Phenomenological Psychology*, 28(2), 196–234.
- Jager, B. (2004). Historical background and translator's introduction. In J. H. van den Berg, *The two principal laws of thermodynamics: A cultural and historical exploration*. Pittsburgh, PA: Duquesne University Press.
- Jankélévitch, V. (1978). *Quelque part dans l'inachevé*. Paris: Gallimard.
- Julien, P. (2001). Du symptôme au sinthome : la psychose lacanienne. *La clinique lacanienne*, 5(1), 63.
- Kickasola, J. G. (2004). *The Films of Krzysztof Kiesłowski: The Liminal Image*. London: Continuum.

- Kieslowski, K. (1974). *Premier amour* [Documentaire]. Pologne : Telewizja Polska.
- Kieslowski, K. (1979). *L'Amateur* [Fiction]. Pologne: Tor Production.
- Kieslowski, K. (1980). *Le Calme (Spokój)* [Fiction]. Pologne: Télévision polonaise.
- Kieslowski, K. (1985). *Sans fin (Bez końca)* [Fiction]. Pologne: Tor Production.
- Kieslowski, K. (1987). *Le hasard* [Fiction]. Pologne: P. P. Film Polski.
- Kieslowski, K. (1988). *Tu ne tueras point* [Fiction]. Pologne: Tor Production.
- Kieslowski, K. (1989). *Dekalog, jeden* [Le décalogue 1] [Fiction]. Pologne, Allemagne de l'Ouest: Sender Freies Berlin, Telewisja Polska, Tor Production.
- Kieslowski, K. (1989-1990). *Le décalogue* [Cycle de 10 téléfilms]. Pologne, Allemagne de l'Ouest: Sender Freies Berlin, Telewisja Polska, Tor Production.
- Kieslowski, K. (1990). *Dekalog, osieme* [Le décalogue 8] [Fiction] . Pologne, Allemagne de l'Ouest: Sender Freies Berlin, Telewisja Polska, Tor Production.
- Kieslowski, K. (1991). *La Double Vie de Véronique* [Fiction]. France, Pologne, Norvège: Sidéral Productions, Tor Production, Norsk Film.
- Kieslowski, K. (1993). *Trois couleurs: Bleu* [Fiction]. France, Pologne, Suisse: MK2 Productions, CED Productions, CAB Productions, Tor Production.
- Kieslowski, K. (1994). *Trois couleurs : Rouge* [Fiction]. Suisse: CAB Productions.
- Kieslowski, K. (2006). *Le Cinéma et moi*. Lausanne: Les Éditions Noir sur Blanc.
- Koyré, A. (1957). *Du monde clos à l'univers infini*. Paris: Gallimard.
- Larousse (2013). *Dictionnaire latin-français, français-latin*. Paris: Larousse.
- Lacan, J. (1968). La méprise du sujet supposé savoir. Silicet, n 1. *J. Lacan, Autres Écrits*, 6.
- Lesage, J.-F. (2015). *Un amour d'été* [Documentaire]. Canada: Jean-François Lesage.
- Loht, S. (2013). Film as Heideggerian Art? A Reassessment of Heidegger, Film, and his Connection to Terrence Malick.
- Mavrikakis, C. (2014). *La ballade d'Ali Baba*. Montréal: Hélio trope.
- Minkowski, E. (1936). *Vers une cosmologie*. Paris: Éditions Montaigne.
- Ogden, T. (1997). Reverie and metaphor: Some thoughts on how I work as a psychoanalyst. *International Journal of Psycho-Analysis*, 78, 719-732.
- Perreault, P., Brault, M. et Carrière, M. (1963). *Pour la suite du monde* [Documentaire]. Canada: Office national du film du Canada.
- Platon (380 av. J.-C.). *Le Banquet*. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres.
- Rateau, P. (2011). Perfection, harmonie et choix divin chez Leibniz : en quel sens le monde est-il le meilleur ?. *Revue de métaphysique et de morale*, 70(2), 181-201. doi:10.3917/rmm.112.0181.
- Revue Cinémas (2019). *Revue d'études cinématographiques - Journal of Film Studies*. Récupéré de <https://www.revue-cinemas.info/>
- Richir, M. (1993). *Le corps: essai sur l'intériorité*. Paris: Hatier.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit. Tome 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ricœur, P. (1985). *Temps et récit. Tome 3. Le temps raconté*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ricœur, P. (1986). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris :

Éditions du Seuil.

Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil.

Roussillon, R. (2008). *Le transitionnel, le sexuel et la réflexivité*. Malakoff : Dunod.

Santarpia, A. (2007). *L'influence du langage métaphorique sur le corps dans un contexte de relaxation*. (Doctoral dissertation). Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis; Università degli studi di Bari.

Santarpia, A., Venturini, R., Blanchet, A., & Cavallo, M. (2010). Conceitualizações do corpo em psicopatologia e em poesia. *DELTA: Documentação E Estudos Em Linguística Teórica E Aplicada*. ISSN 1678-460X, 26(3).

Sartre, J.- P. (1968). *Situations philosophiques*. Paris : Éditions Gallimard.

Scarfone, D. (2013). A brief introduction to the work of Jean Laplanche. *The international journal of psychoanalysis*, 94(3), 545-566.

Schelling, F. W. J. (1809). Recherches philosophiques sur l'essence de la liberté humaine et les sujets qui s'y rattachent. *Œuvres métaphysiques (1805-1821)*, trad. J.-F. Courtine et E. Martineau. Paris: Gallimard, pp.115-196.

Simms, E. M. (2008). *The child in the world: Embodiment, time and language in early childhood*. Détroit: Wayne State University Press.

Stroebe, M., & Schut, H. (2010). The dual process model of coping with bereavement: A decade on. *OMEGA-Journal of Death and Dying*, 61(4), 273-289.

Taylor, C. (2019). *L'animal langage: la compétence linguistique humaine*. Montréal: Les Éditions du Boréal.

Thiboutot, C. (2004). Psychanalyse et poético-analyse. J. Poirier & J.-J. Wunenburger (Eds.), Cahiers Gaston Bachelard. Bachelard et la psychanalyse, (6), 36-52.

Thiboutot, C (2007). Introduction du responsable de l'édition. *Essais de psychologie phénoménologique-existentielle réunis en hommage au professeur Bernd Jager*. Collection du Cirp. Volume 1, pp. 1 à 11.

Thiboutot, C. (2008). Transmission, historicité et université: La leçon des Lettres à un jeune poète, de Rainer Maria Rilke. T.A.M.B.O.U.R., *Une place... ou pas!*, 10 mai 2008.

Thiboutot, C. (2010). Sur la perte et la réconciliation: une exploration existentielle du deuil (et du monde) de Julie dans Bleu (de Krzysztof Kieslowski). Présenté au International Human Science Research Conference, Seattle, États-Unis.

Thiboutot, C. (2013, Août). Kieslowski, fiction, and human science research. Communication présentée à International human science research conference, Aalborg, Danemark.

Thiboutot, C. (2018). La poétique de Gaston Bachelard. Une inspiration pour la recherche en sciences humaines. Cahiers Gaston Bachelard, Volume 15, pp. 171-181, Presses Universitaires de Dijon.

Vaillancourt, Y. (2014). *Jeux interdits. Essai sur le Décalogue de Kieslowski*. Québec: Presses de l'Université Laval.

Vergely, B. (2001). *Heidegger ou l'exigence de la pensée*. Toulouse: Milan.

Villeneuve, D. (2010). *Incendies* [Fiction]. Canada, France : Micro-scope.

von Trier, L. (2009). *Antichrist*. [Fiction]. Danemark: Zentropa.

- Wierzbicki, K. (1995). *Krzysztof Kieslowski: I'm so-so* [Documentaire]. Danemark, Pologne : Kulturemode Film, Statens Filmcentral.
- Wilson, E. (2000). *Memory and Survival: The French Cinema of Krzysztof Kieślowski* (Vol. 7). Oxford: European Humanities Research Centre. University of Oxford.
- Winnicott, D. W. (1975). *Jeu et réalité*. Paris : Gallimard.
- Zarader, M. (2008). *La promesse et l'intrigue (phénoménologie, éthique, cinéma)*. *Cités*, (1), 83-96.
- Zizek, S. (2013). *Lacrimae rerum. Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski, Lynch et quelques autres*. Paris : Éditions Amsterdam.

