
VOYAGE AU BOUT DE LA VIE

Sous le regard du cinéma et de la psychanalyse

Pietro RIZZI

Lorsque, entre 1899 et 1900, la *Traumdeutung* venait d'être publiée, Freud allait sur ses 44 ans. Socialement, il était une personne âgée. À cette époque, en Europe, l'âge moyen est de 40 ans, de 30 ans au Japon. Aujourd'hui, il dépasse 70 ans et continue d'augmenter.

Sous cet angle, nous pouvons expliquer une certaine euphorie de Freud, conscient d'avoir laissé une marque de son génie dans ce qui pourrait être la phase extrême de son existence. A cette époque-là, surgissent en lui des inquiétudes quant à d'éventuels problèmes cardiaques qui, apparemment, ne l'empêchent pas de continuer à fumer ses cigares Corona omniprésents.

Dix ans plus tard, au faite de sa production scientifique et de sa vigueur intellectuelle, alors qu'il s'apprête à partir pour les États-Unis, Freud est techniquement un grand vieux. Il a également acquis l'autorité que l'on attribue, à cette époque, à celui qui témoigne d'une grande longévité.

Freud s'est donc laissé glisser (sans s'en rendre compte ?) dans la forme iconique du « Grand Vieillard » : tel que le montrent, entre autres, les photographies qui commencent déjà à circuler, surtout celle, la plus connue, qui le représente de trois-quarts le cigare entre les doigts, et un froncement de sourcils pas spécialement bienveillant. La longévité a ses droits et ses obligations mais elle a aussi un côté

obscur ; c'est un domaine inconnu et rare, elle présuppose des risques et des souffrances, compte tenu des équipements hygiéniques et sanitaires de l'époque, qui montrent leur cruelle inefficacité lorsque, en 1923, Freud sera opéré d'une tumeur à la mâchoire.

Le "Grand Vieillard" : d'où vient cette image prototypique - celle que Freud reconnaît peut-être incarnée dans le Moïse de Michel-Ange qui le touche si profondément ? L'icône du "Grand Vieillard" vient du théâtre, des tragédies de Shakespeare, si cher au public de la Belle Époque. Le roi Lear avant tout, mais aussi le Marchand de Venise, Polonius et Laërte dans *Hamlet*, les vieux messieurs Capulet et Montaigu dans *Roméo et Juliette*, Prospère dans *La Tempête*...

Mais il y a aussi Falstaff, moqué et subjugué par les joyeuses commères de Windsor : un autre prototype, celui du vieux ayant "mal vécu", un personnage qui parcourt une autre veine, la comédie. Ce sont les vieillards de Molière, déjà présents dans le théâtre grec et latin, qui prennent cependant un caractère différent, déjà proto-bourgeois et moderne, si bien qu'ils résistent, avec peu de variantes, jusqu'au seuil du XX^e siècle (Tchekhov) et au-delà.

Ce sont des figures plutôt méprisables, montrant un trait commun, non seulement de caractère (avarice, hypocondrie, misanthropie) mais aussi quant à leur présence sociale : ils sont

fondamentalement des parasites, qui volent aux plus jeunes les ressources dont ces derniers auraient besoin.

Dans les sociétés traditionnelles, le vieil homme apparaissait certainement comme un parasite, mais il était brutalement supprimé (dans l'ancienne Rome, il était jeté dans le Tibre) ou bien mis de côté sans cérémonie. Dans la société européenne évoluée des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, l'exclusion des anciens se manifeste de manière plus nuancée et elle est plutôt associée, au théâtre, à la critique du conservatisme opprimant exercé par les vieux seigneurs au pouvoir (voir Ibsen).

Mais très vite, les guerres mondiales contribuent à balayer cruellement tant de jeunes que la question du parasitisme des vieux ne se posera que dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, sous des formes adaptées aux mœurs et aux besoins des sociétés hautement industrialisées, vivant par conséquent une plus forte conflictualité – mais, comme nous le verrons, ce sera le cinéma qui s'en occupera tout particulièrement.

Le dernier modèle parmi ceux proposés par le théâtre, c'est la vieillesse sereine vécue en couple jusqu'à la mort : c'est l'ancienne légende grecque de Philémon et Baucis auxquels Zeus lui-même permet de mourir ensemble, exauçant ainsi le désir de Philémon, non sans leur permettre d'observer la terre fécondée par les eaux ; scène que même Goethe utilise dans *Faust*. Les deux seront ensuite transformés en arbres.

Pourquoi parler de théâtre ? En fait, le théâtre a été, et il reste toujours, un puissant agent/facteur de la « pensabilité » collective des phénomènes sociaux et aussi des représentations, des émotions, des idées qui se développent en leur propre sein. En particulier, au théâtre, il se produit une sorte de jointure entre le monde

intérieur de chaque individu et le monde extérieur environnant, étendu même jusqu'à ses limites extrêmes ; une relation qui est représentée sur scène, mais en même temps produite "ici et maintenant" dans la relation entre le public et le proscenium.

Les modèles que le théâtre propose deviennent une sorte de "mise en forme" des expériences sociales et psychologiques les plus variées. Par conséquent, l'apparition de la vieillesse est significative, progressivement dans la tragédie plutôt que dans la comédie, dans le drame bourgeois ou le *vaudeville* - sans oublier l'opéra lyrique - comme le signe de l'exploration soucieuse d'une « terre inconnue », comme l'a justement été la longévité pendant très longtemps.

Sans le remplacer, le cinéma est l'héritier de cette fonction du théâtre. Seulement, il devient beaucoup plus intrusif et envahissant dans la vie de chacun, surtout à partir du moment critique représenté par la naissance inattendue du sonore : c'est ici la maturation soudaine d'un moyen de communication resté jusqu'alors dans un état de sujétion à d'autres moyens (justement le théâtre) ou à d'exigences extrinsèques telles que la documentation de la réalité, la propagande, tout simplement le divertissement du public.

À cette époque - pour toute la période allant des années 1920-30 jusque à la décennie '60, connue sous le nom de « cinéma classique » - l'industrie cinématographique explore les modèles représentatifs les plus variés de la littérature, du théâtre, de la vie même, et s'en empare carrément. Mais elle peut finalement utiliser pour son propre avantage ce qui est "le spécifique du cinéma" : le mouvement, le temps, la lumière.

En ce qui concerne la représentation de la personne déjà âgée ou du très vieil homme- désormais justement distincts parce que vus au fil du temps - le cinéma ne semble rien inventer d'original par rapport au théâtre. Les modèles que nous avons vu apparaissent inchangés : le Grand Vieillard, le Vieux Malheureux, malade ou rancunier, rarement le Vieux serein et comblé. Puisque le cinéma se nourrit d'émotions et de passions fortes, cette dernière figure semble franchement la moins intéressante.

Plus encore : le cinéma classique (1930-1960, entre les deux une guerre mondiale) est presque obsédé par le « happy ending » réclamé par ses origines industrielles ; il doit donc, intentionnellement, lier l'image du vieux à une forme de crise venant de l'extérieur et ainsi justifiant la décadence physique et morale. La mort "sur scène" doit fermer le cercle, ouvert avec l'ascension du héros, mais suivie d'une crise inévitable et d'une chute : il est nécessaire que la biologie et l'histoire finissent par coïncider, comme c'est le cas du "citoyen Kane" (*Citizen Kane* d'Orson Welles) qui meurt tout seul, dans son fabuleux château de magnat de l'industrie et de la presse. C'est bien vrai que Welles, réalisateur shakespearien, démonte constamment ce mécanisme avec la puissance de la forme : mais dans le cinéma de genre, par exemple dans le western, la vieillesse comme condition psychologique et morale est toujours tenue cachée par la position du personnage dans la pyramide sociale (naissante). Le vieux est un père-maître, une figure œdipienne (ou pseudo-œdipienne) marquée par l'inexorable nécessité d'une confrontation mortelle avec un jeune antagoniste, souvent un fils soucieux d'affirmer à tout prix sa propre indépendance.

Le film d'auteur parvient seul à échapper à ces contraintes. Le Grand Vieillard, ou le Vieux Lion, par des réalisateurs comme Welles, Visconti, Kurosawa, John Ford, est élaboré avec une richesse créative extraordinaire. Toutefois une lecture psychanalytique de l'âge sénile est plus intéressante, et productive, à partir du « cinéma mineur » et artisanal, contraint à afficher/cacher en même temps la misère psychologique, outre que matérielle, de la condition des vieux dans la société de deux après-guerre (ceux de la Première et de la Seconde guerre mondiale).

La mort du désir, dans ce genre de cinéma, est l'anticipation de la mort physique, comme si le vieil homme, presque toujours un homme, pourrait continuer à faire partie du triangle œdipien, à condition que le côté « femme » soit éliminé.

À moins que, comme c'est le cas dans deux films italiens mais bien connus de L. Comencini dans les années cinquante, comédies paysannes (*Pain, Amour et Fantaisie* et *Pain, Amour et Jalousie*), le remède ne consiste, pour l'homme d'âge mûr, à trouver une femme jeune et plantureuse avec laquelle s'accoupler, en l'occurrence les acteurs V. De Sica, G. Lollobrigida et Sofia Loren.

Ce modèle tellement traditionnel n'est ni anodin ni typiquement italien comme il paraît : dans le cinéma d'horreur et dans le thriller, la persécution d'une jeune femme par un vieillard avide et cruel, désireux de s'emparer de la vitalité de la victime, est monnaie courante.

C'est le rêve de l'abolition des différences et des limites : entre les âges, les générations, en quelque sorte même entre les genres, comme si la vieillesse autorisait une omnipotence de retour semblable à celle de

l'enfance/adolescence, mais rendue beaucoup plus redoutable par les moyens économiques, psychologiques, émotionnels que l'ancien semble pleinement posséder et auxquels désormais il peut recourir au-delà du bien et du mal.

Ironie du sort De Sica, acteur de genre dans ces comédies (lesquelles pourtant tournent au drame plus tard, en particulier avec *Parfum de femme* de D. Risi) est le même qui en tant que réalisateur signe quelques chefs-d'œuvre du cinéma néoréaliste le plus dur (*Le Voleur de bicyclette* entre autres) dont le très amer *Umberto D.* où un vieil homme aux limites de la survie et du suicide y renonce uniquement par amour de son petit chien.

Un tel mélange ambivalent de cruauté et de tendresse (affections typiques que les personnes âgées peuvent souvent inspirer si l'on évite l'hypocrisie des « bons sentiments ») se trouve probablement au mieux dans le cinéma japonais de Yasujiro Ozu, où les vieux parents sont continuellement confrontés à la violence souterraine de la modernité à laquelle adhèrent leurs enfants, mais ils trouvent toujours un refuge psychologique dans les valeurs de la tradition familiale japonaise.

Quelque chose de similaire est présent dans la vieillesse évoquée par Ingmar Bergman à partir du célèbre *Les Fraises sauvages*. Mais dans ses films, comme par exemple les "théologiques" (*Le silence, A travers le miroir*), à l'âge sénile se lie toutefois un vécu de perte irréparable, une sensation extrêmement douloureuse de solitude incurable, où le religieux et le psychologique se confondent.

Ce sont les femmes, pour Bergman, qui réhabilitent cette tragédie existentielle : dans *Persona*, dans *Cris et chuchotements*, dans *Sonate d'automne*, Bergman attribue au couple mère-fille

(et donc à la féminité) une lumière, bien que précaire, de rédemption : la castration qui plane sur l'univers masculin est suspendue, au moins pour un moment, et la vieillesse offre quelque appât pour se réconcilier avec la vie qui, cependant, est en train de s'échapper.

Sous cet aspect-là, la filmographie de Bergman s'offre au psychanalyste comme un grand creuset de pensées et d'affections, de représentations, conscientes ou infiltrées par l'inconscient, qui montrent en même temps la permanence atemporelle de certains thèmes vitaux et pourtant leur caducité si on s'éloigne du contexte socioculturel dans lequel ils sont nés.

La longévité telle qu'elle est vécue psychiquement aujourd'hui ne semble en rien comparable à celle des films de Bergman, comme d'ailleurs l'amour, le mariage, les choix de vie. Quand même les grands vieillards, les vieillards tristes, les vieux sereins de Bergman, nous parlent encore. Ils nous demandent de rester encore avec nous, dans la seule immortalité que Bergman, protestant/existentialiste, réussit à entrevoir dans le « silence de Dieu ».

Au-delà des bavardages interminables des médias occidentaux sur la vieillesse marginalisée, de la mort reniée et ainsi de suite, des artistes comme Bergman et Woody Allen (lui aussi évoque dans ses films les plus récents le thème de la décomposition physique et de la mort) ont su indiquer le vrai thème sous-jacent à la condition sénile: la déstructuration silencieuse et croissante des « bastions du sens/valeur », des « régimes de signification » dont parle Kaës dans ses œuvres récentes, dans la vie organisée des sociétés « riches » et puissantes : mais riches évidemment que pour certains, puisque les pauvres vivent souvent leur sénilité comme dans le monde d'antan.

Pourtant, le cinéma des quarante dernières années s'est mesuré seulement implicitement à ce thème. La vieillesse était tout d'abord entrée dans une sorte de phase de latence, avec des incursions liées aux relations parents/enfants, comme dans le célèbre *Les invasions barbares*. Une ligne de tendance reconnaissable semblait avoir disparu, au moins jusqu'à une période relativement récente.

Le flair de l'industrie cinématographique a découvert enfin une nouvelle représentation sociale du vieux : le « jeune-vieux », le vieil homme plein d'énergies inexploitées, le « résilient ».

L'un après l'autre on a vu des films basés sur le couple ou sur le groupe d'ainés qui défient (et battent en brèche) la vieillesse ou, du moins, s'en sortent avec classe : même si quelqu'un montre la part de l'ombre, comme David Lynch dans « *Une histoire vraie* » où un vieil homme traverse aventureusement la moitié de l'Amérique sur un petit tracteur pour se réconcilier mélancoliquement avec son frère.

Quelques tabous consolidés tombent : les corps nus de deux sexagénaires/septuagénaires au lit, pendant leurs rapports sexuels, sont montrés sans réticence par le film allemand *Septième ciel*, film par ailleurs dramatique et sans consolation.

Mais ça vaut la peine de conclure ce parcours avec deux films, dans une certaine mesure, exemplaires. Les deux ont marqué un petit, mais significatif, tournant dans la représentation cinématographique de la vieillesse, qui pourrait nous inspirer, psycho-analytiquement, quelque point de réflexion. Les deux films sortent en 2012 et les deux concernent la vieillesse, bien que selon des "régimes de signification" bien différents : du

moins à l'apparence, puisqu'un même fond les unit.

Le premier est *Skyfall*, pour le moment dernier de la célèbre "saga" de James Bond qui dure depuis plus de quarante ans. C'est un film méta-narratif, destiné à de spectateurs sophistiqués qui connaissent tous les "lieux" bien connus de la saga, film après film. Mais ici, tout est reposé et changé en même temps, tout comme le veut le cours du temps.

En fait, James Bond n'est plus à l'apogée de la maturité et de sa force : il est « vieux », fatigué, de moins en moins efficace. Il devra se battre avec un antagoniste qui est son double : ancien agent trahi par le chef de l'espionnage M., dont il veut se venger. Mais M. est une femme (la grande actrice Judi Dench) à son tour âgée, en grande difficulté, contrainte de fuir désespérément.

Toutes les structures "œdipiennes" du genre sont inversées : le plus surprenant en est le final, au cours duquel la maison écossaise des aïeux de Bond ("*Skyfall*") est détruite, l'adversaire maléfique est pourtant vaincu, mais M. meurt dans les bras de Bond, fils/frère victorieux sur le terrain et en même temps largement vaincu.

La figure paternelle a définitivement disparu au profit d'une Matriarche qui n'arrive pas à tenir les promesses de salut de ce qui fut l'empire le plus puissant de tous les temps. James Bond devient le gardien des valeurs paternelles, du patriotisme et de l'intégrité personnelle, mais dans une sorte de tarissement des significations qui autrefois les protégeaient.

Un Œdipe postmoderne ? Au passage de l'âge correspond une impuissance croissante, comme si le plan individuel et celui du social se trouvaient coïncider sous le signe d'une décadence qu'on ne peut plus arrêter. Il n'existe plus une

volonté de puissance qui puisse triompher sur l'adversité : *Skyfall* est vraiment la chute du ciel, et par le ciel, de tout espoir : aux yeux du spectateur brille, le temps d'un instant, le fantôme de la fin des temps, de cette Anankè qui rend manifeste la caducité dont parle Freud dans son célèbre et très amer essai.

L'instinct de mort occupe l'espace mental dans lequel le public se trouve, sans le vouloir, contraint : et ce n'est pas tant la destructivité, dont le film régurgite, que la quiétude finale qui s'étend des landes de l'Ecosse à l'ensemble de l'Occident, si peu habitué au Nirvana, mais peut-être destiné à cela par la roue de l'Histoire.

On rencontre également une quiétude finale dans le dernier film significatif de cette même année : *Amour* de Michael Haneke, réalisateur autrichien connu pour sa capacité à entrer dans les domaines extrêmes et les plus sombres de l'expérience humaine. *Amour* a obtenu à l'unanimité la Palme d'Or au Festival de Cannes de cette année-là, et c'est certainement un film qui peut être considéré comme le chef-d'œuvre d'une très grande qualité artistique.

Amour n'a que deux protagonistes, les grands acteurs français Jean-Louis Trintignant et Emmanuelle Riva, qui en un sens interprètent eux-mêmes. Dans leur appartement parisien se consume une véritable « descente aux enfers » (ainsi le définit dans une interview Georges/Trintignant) car Anne (Riva) est frappée par un ictus, traité sans succès, auquel s'ensuit un autre.

Anne demande à Georges de ne plus la conduire à l'hôpital. C'est alors qu'il se déroule une séquence d'événements, bien connue par ceux qui s'occupent de personnes âgées : une série exténuante de tentatives afin de « normaliser » une situation de dégradation physique extrême pour la personne malade,

d'impuissance haletante (ou fébrile) pour le soignant.

L'enchaînement des tentatives et des échecs est condensé dans l'espace temporel du film avec des effets de tension quasi insupportables, comme cela l'a réellement été, selon les déclarations des acteurs, pour eux-mêmes en personne, et il l'est pour beaucoup de spectateurs. Jusqu'à ce que Georges, après avoir raconté à Anne, désormais aphasique, un épisode dramatique de sa propre enfance, l'étouffe avec un coussin et disparaît dans le néant.

Haneke donne à tout cela un rythme tragique, parfait dans les temps, les couleurs émotionnelles et l'apogée, mais pas complètement funèbre : à la fin, l'amour pour l'être aimé survit à l'énorme perpétuelle souffrance de le voir souffrir et se dégrader.

Le meurtre-suicide final est une forme de pitié, une sorte d'hommage à la vie qui a été interrompue seulement un instant avant de renoncer à la promesse faite de rester ensemble jusqu'à la fin. Quelle est la défaite qui est célébrée ici, comme dans *Skyfall*, sous le signe de l'Anankè ?

C'est la défaite de deux grands monuments intellectuels qui guident la vie des hommes et des femmes en Occident. L'une est l'ancienne maxime de Francis Bacon : "Savoir, c'est le pouvoir". La fière science des machines, le pouvoir technologique, ne peuvent rien faire en face du désir, même lorsque ce désir est de se réfugier dans le néant.

La « vie nue » l'emporte, mais au prix de s'effacer elle-même, puisque le corps et l'âme séparent leur destin, le *cogito* cartésien devient l'esclave de cette muette « *res extensa* » qui est le corps dans sa nature biologique.

C'est ici l'autre monument de la vision occidentale de l'humain : la volonté ou

plutôt l'intentionnalité comme maîtrise de soi et que nul et rien - mille fois répété à haute voix - ne peut arrêter. Au contraire, comme Freud le découvre en cette Vienne fin-de-siècle qui est la sienne, la volonté succombe à la force des pulsions et il est seulement possible de négocier avec elle, certainement pas de la dominer.

Mais la volonté est aussi une affirmation de valeur, un régime de signification ; peut-être, au centre de l'inconscient qui se veut pulsionnel, étant affirmation bestiale de la vitalité sans limite, se trouve aussi un Moi également inconscient qui, selon Lacan, est constitué par les nombreux noms et langages issus des relations entre les humains, elles aussi inépuisables dans leur poursuite vers un horizon de sens.

Georges, dans *Amour*, découvre que la promesse d'amour, devenue devoir, est « le triomphe et le sacrifice de la volonté » (Ch. Blondel). Mais le lien entre ces domaines est, et il reste, énigmatique, comme le suggère cet animal modeste, un pigeon qui passe par la fenêtre après la mort d'Anne : Georges l'attrape d'abord, puis dans les lettres d'adieu confirme l'avoir libéré.

C'est peut-être un symbole, peut-être un message venant de quelque part, ou bien de nulle part. Mais c'est le symbole d'une présence : en fait, tout de suite après, Georges hallucine qu'Anne l'invite à sortir avec elle, et il disparaît.

Cette dernière scène semble montrer une importante provocation que la vieillesse fait à la psychanalyse d'aujourd'hui, à l'ère de la longévité. Pendant longtemps, la psychanalyse a été une thérapie sous-tendant le passé et le futur, si bien qu'on pensait qu'elle deviendrait inutile après la maturité.

Maintenant, on s'aperçoit que, dans une sorte de renversement, l'analyste peut accepter toute la capacité « rétro-

génétique » qui vient de la vieillesse et de sa confrontation avec la volonté, les pulsions, les relations, les rêves. En un mot c'est le désir qui l'habite toujours. Est-ce une nouvelle façon de faire de la psychanalyse ou simplement la découverte de quelque chose qui a toujours été là et qu'on voulait ignorer ? Si la volonté de vivre peut-être vaincue par la Nécessité, la volonté de savoir, elle, par contre, ne peut pas mourir.

.