

Secrets d'une âme et Une page folle : donner un sens aux rêves - ou non.

Michel de Boissieu

Introduction

En 1926 furent produits deux films dans lesquels les rêves jouent un rôle éminent, l'un en Allemagne et l'autre au Japon : *Secrets d'une âme*, dirigé par Georg Wilhelm Pabst, et *Une page folle*, de Teinosuke Kinugasa. Le premier constitue une tentative de rendre accessible à un large public les théories psychanalytiques de Freud. Sollicités par Hans Neumann, chef du service culturel de la société de production UFA, deux disciples de Freud, Karl Abraham et Hanns Sachs, collaborèrent à l'écriture du scénario¹, qui peut être résumé ainsi : le comportement du protagoniste, le docteur Fellmann, devient de plus en plus incohérent, et sa santé mentale se dégrade au point qu'il éprouve le besoin de consulter un psychiatre, à qui il raconte entre autres deux rêves bizarres et confus qu'il a faits². Le médecin, en les interprétant, rend le malade conscient de ses pulsions névrotiques refoulées et le guérit. *Une page folle* est le fruit d'un travail collectif auquel ont participé entre autres le romancier Yasunari Kawabata, les scénaristes Minoru Inuzuka et Bankô Sawada, ainsi que Kinugasa lui-même. Le protagoniste de leur film, employé comme concierge dans un asile d'aliénés, semble troublé par d'étranges rêves récurrents et perdre peu à peu le sens de la réalité. En fin de compte, livré à ses hallucinations, il paraît être devenu aussi fou que les pensionnaires de l'asile, en proie eux aussi à de troublantes visions³. Une différence frappante apparaît ainsi entre les deux films. Les explications du psychiatre, dans *Secrets d'une âme*, indiquent quel sens il faut donner aux rêves du professeur. En revanche, ceux du concierge et des aliénés, dans *Une page folle*, restent inexplicables et laissent le spectateur d'aujourd'hui perplexe. Le but de cet article est cependant de montrer qu'en réalité, les choses sont moins simples qu'elles ne le semblent. En effet, chacun des deux films confronte sans doute les spectateurs aux mêmes problèmes fondamentaux. Des images peuvent-elles vraiment être porteuses de sens sans l'aide des mots ? Et inversement, n'excèdent-elles pas le sens que les mots cherchent à leur attribuer ? Dans cette double perspective, les rêves du film de Pabst

¹ Nous empruntons à l'excellent ouvrage de Patrick Lacoste ces informations sur la genèse du film (Lacoste, 1990).

² On trouvera un résumé détaillé du scénario dans le dictionnaire de Jacques Lourcelles (Lourcelles, 1992).

³ Mariann Lewinski reproduit dans son étude très complète à la fois le scénario et le découpage scène par scène du film. Elle examine aussi l'épineux problème des parts respectives prises par chaque scénariste au travail commun (Lewinski, 1997).

se révèlent à l'analyse beaucoup plus complexes et déroutants que ne le suggèrent l'interprétation du psychiatre ou même la brochure explicative rédigée par Hanns Sachs, alors que ceux d'*Une page folle* n'échappaient sans doute pas à la compréhension du spectateur japonais des années 1920, grâce aux commentaires du *benshi*.

1) Rationalité psychanalytique contre folie du chaos

Au premier abord, il existe des différences considérables entre les rêves de *Secrets d'une âme* et ceux d'*Une page folle*. Avant tout, ils ne semblent pas du tout avoir le même statut.

Dans le film de Pabst, le rêve le plus important est clairement identifié comme tel, que ce soit par le protagoniste ou par le spectateur. Juste avant qu'il ne commence, on voit le professeur Fellmann couché sur son lit, pendant une nuit d'orage. Ce plan est suivi d'un carton où se trouvent inscrits les mots « Le Rêve »⁴. Ils introduisent la séquence onirique, qui s'achève au moment où le dormeur s'éveille en sursaut, le visage empreint de la terreur suscitée par ses visions nocturnes. Le début et la fin du rêve sont donc indiqués par deux plans qui montrent le personnage en train de plonger dans le sommeil, puis d'en sortir. De plus, à ces procédés introductif et conclusif s'ajoute le recours à un intertitre qui rend explicite la nature onirique de la séquence ainsi délimitée. Grâce à cela, le spectateur n'a aucun mal à distinguer le rêve de la réalité, à tracer la limite entre la vie menée par le personnage à l'état de veille et les visions qui l'assaillent pendant son sommeil. Manifestement, cette distinction est tout aussi claire et nette pour le professeur lui-même. Plusieurs mois après avoir fait son rêve, il en parle en effet au psychanalyste qu'il est allé consulter. Dans son esprit, il n'y a de toute évidence aucune confusion entre rêve et réalité, qu'il maintient sur deux plans bien distincts tout au long de ses épreuves. Il en va de même pour la seconde séquence onirique du film, bien que sa nature soit un peu différente. Il ne s'agit pas en effet d'un rêve nocturne, mais d'un rêve éveillé que le personnage a fait pendant la journée. Cependant, dans ce cas aussi, il se trouve capable de décrire rétrospectivement au psychanalyste les visions qui l'ont troublé, et reste pleinement conscient d'avoir rêvé. Sommeil et veille, illusion et réalité, rêve et vie quotidienne apparaissent ainsi clairement distincts, pour le protagoniste comme pour le spectateur.

Dans *Une page folle*, au contraire, les rêves ne sont bien souvent pas identifiés comme tels, par le spectateur et peut-être aussi par les personnages. Tout d'abord, suivant l'exemple du *Dernier des hommes* de Murnau, sorti deux ans auparavant, le film se passe

⁴ Il existe un DVD du film, avec des intertitres anglais, produit en 2008 par Kino International Corp. C'est nous qui traduisons les intertitres en français.

entièrement d'intertitres. Le spectateur doit donc compter sur son propre discernement pour séparer les rêves de la réalité. Sa tâche est encore compliquée par le fait que le film, tel qu'il nous est parvenu aujourd'hui, est selon toute vraisemblance incomplet⁵. La disparition de certaines parties ne facilite évidemment pas la compréhension de l'histoire. Pour ces deux raisons, sans lire le scénario, il est parfois très difficile de séparer les séquences oniriques de celles qui ne le sont pas. Par exemple, la première apparition du protagoniste à l'asile d'aliénés, plus précisément à la porte de la cellule dans laquelle se trouve enfermée sa femme⁶, est filmée suivant la technique du champ / contrechamp. La caméra montre d'abord l'homme debout à l'extérieur de la cellule, puis sa femme, affalée sur le sol, qui le regarde à travers les barreaux de la porte, et quand la caméra fait de nouveau voir l'emplacement où se trouvait le gardien, il a disparu comme par enchantement : se tenait-il vraiment devant la porte quelques instants auparavant, ou sa femme, dans sa folie, a-t-elle été victime d'une hallucination ? La même incertitude affecte le statut de la scène de la loterie, où l'on voit le protagoniste, submergé par la joie, gagner le premier prix. Cette scène suit un plan qui montre l'homme à sa fenêtre, en train de contempler le paysage nocturne. La vision de la loterie est donc le produit de cette contemplation, mais le spectateur n'a aucun moyen de déterminer s'il s'agit d'un souvenir ou d'un rêve. Il est possible que le personnage opère un retour en arrière sur son bonheur passé, sur la chance qu'il a eu de pouvoir gagner le gros lot, mais aussi qu'il se laisse entraîner par son imagination à se forger un bonheur jamais éprouvé. Par ailleurs, même quand l'identification des rêves est possible, il semble très difficile de distinguer les songes éveillés de ceux qui sont produits par le sommeil. Juste avant que ne commence la dernière et la plus élaborée des séquences oniriques du film, on voit le gardien de l'asile assis sur une chaise, manifestement épuisé par les difficultés de son travail. Rien ne permet cependant de déterminer avec certitude s'il s'endort ou s'il reste éveillé, c'est-à-dire si les plans qui suivent sont des rêves ou des hallucinations. Il semble d'ailleurs qu'à ce moment de l'histoire, l'atmosphère du film devienne presque fantastique. Le concierge a la vision de sa fille⁷ en train de se marier avec un des patients de l'institution, qui s'est toujours comporté de façon agressive vis-à-vis de lui. Peu de temps auparavant, cet homme avait même proféré des menaces à son encontre, et se serait jeté sur lui sans l'intervention d'infirmiers qui l'avaient maîtrisé à grand-peine. Après la séquence onirique, le concierge reprend ses travaux quotidiens et commence à balayer les couloirs. Conduits par un infirmier, des patients passent auprès de lui. Parmi eux se

⁵ L'étude des vicissitudes encore mal éclaircies subies par le film depuis les années 1920 dépasse le cadre de cet article. On pourra se reporter à ce sujet au livre de Mariann Lewinsky (Lewinsky, 1997).

⁶ Ou plutôt, une femme que la lecture du scénario permet d'identifier comme celle du protagoniste.

⁷ Ici encore, c'est la lecture du scénario qui permet d'identifier le personnage.

trouve son agresseur, qui cette fois-ci s'incline poliment devant lui, comme il convient à un gendre respectueux et soumis : tout se passe comme si les rêves du concierge avaient exercé une influence sur le comportement du patient, comme s'ils s'étaient répandus dans la réalité pour la modifier, à moins bien sûr que cette ultime scène ne soit à son tour qu'une hallucination du protagoniste.

Dans ces circonstances, donner un sens aux rêves semble beaucoup plus facile dans *Secrets d'une âme*, où les séquences oniriques sont clairement identifiées, que dans *Une page folle*, où elles ne se distinguent guère de la réalité.

Pabst assigne le travail d'interprétation des rêves au psychanalyste qui recueille les confidences du professeur Fellmann. Le disciple de Freud commence par presser son patient de lui raconter ses rêves, et réussit à surmonter ses fortes réticences. Les propres paroles du professeur, reproduites dans les intertitres, deviennent ainsi les premiers outils qui permettent au spectateur de comprendre les deux séquences oniriques du film. Par exemple, en racontant la première, le protagoniste explique que le paysage apparu dans son rêve est celui d'une petite ville italienne qu'il a visitée avec sa femme pendant leur voyage de noces. En outre, tout en écoutant le récit du professeur, le psychanalyste lui explique ce que ses rêves signifient, et en révèle par la même occasion le sens caché au spectateur. Ainsi, le protagoniste dit que dans son premier rêve, il a vu sa femme assise avec son cousin dans une barque, sur un étang. L'analyste interrompt alors son récit pour lui expliquer que rêver d'eau manifeste souvent l'attente, ou l'espoir, d'une naissance. Il révèle aussi le sens d'une scène de procès qui apparaît au cours du rêve, en établissant un lien avec deux événements survenus dans la vie de son patient : un matin, en batifolant avec sa femme pendant qu'il se rasait, il l'avait par inadvertance légèrement coupée à la nuque, et peu après, l'alerte avait été donnée dans le quartier à la suite d'un assassinat commis près de chez eux. Voici l'interprétation du spécialiste : « Dans votre cauchemar, la petite blessure faite au cou de votre femme a été assimilée au crime commis dans la maison voisine. Pour cette raison, vous vous êtes vu condamné comme meurtrier. » Le psychiatre montre ainsi que les événements qui se produisent dans les deux séquences oniriques doivent être considérés comme des transpositions de la situation présente du patient. Dans le premier exemple, le rêve exprime son désir frustré d'avoir un enfant, et la jalousie réprimée à grand-peine qu'il éprouve vis-à-vis du cousin de sa femme, jeune homme athlétique et énergique en qui il voit un possible et dangereux rival. Dans le second, il lui rappelle la blessure infligée par mégarde à sa femme au moment où un meurtre était perpétré dans le voisinage, et met en lumière l'agressivité suscitée en lui par son désir frustré de paternité, qui le mène à reporter sur sa femme le dégoût qu'il a de lui-même. La cure psychanalytique fournit ainsi une méthode rationnelle pour interpréter les

rêves du professeur Fellmann, en les reliant à des souvenirs et à des frustrations réprimés, et grâce à cette méthode, ils apparaissent comme des récits cohérents, au développement logiquement structuré et tout à fait compréhensible.

Au contraire, il est très difficile de donner un sens aux rêves dans le film de Kinugasa. On n'y voit aucun personnage correspondant à l'analyste de *Secrets d'une âme*, dont le rôle consisterait à expliquer au protagoniste, et au spectateur, la signification des séquences oniriques. Les rêves du concierge ne semblent pas avoir été conçus par les scénaristes dans le but d'illustrer la validité scientifique de la psychanalyse et sa puissance de rationalisation. Le spectateur se trouve confronté à une étonnante succession d'images, qui semblent défier toute tentative d'interprétation. Par exemple, dans son premier rêve, avant de devenir presque fou de joie en gagnant une commode à la loterie, le concierge se voit en train de lutter pour se frayer un chemin à travers la foule, au prix des pires difficultés. Comment interpréter, à l'intérieur de la même séquence, cette opposition entre la souffrance de l'homme comprimé par la foule, et le ravissement extatique suscité par le gain d'une commode ? Ou encore, au cours de son dernier rêve, le concierge engage une rixe avec un médecin, distribue des masques de théâtre aux patients, voit l'un d'entre eux quitter l'asile avec une jeune fille, qu'il vient apparemment d'épouser... Le spectateur, livré à lui-même, ne dispose d'aucun indice qui lui permettrait de lier ces séquences non seulement entre elles, mais aussi avec la vie du protagoniste : elles semblent à la fois incohérentes et incompréhensibles.

Les remarques précédentes permettent finalement de se rendre compte que la possibilité de donner un sens aux séquences oniriques apparaît liée, dans chacun des deux films, à celle de bien comprendre la réalité elle-même.

L'explication des rêves du professeur Fellmann lui permet, ainsi qu'au spectateur, d'éclairer les zones d'ombre qui obscurcissaient sa vie. Par exemple, pourquoi était-il devenu soudain si effrayé par les couteaux, au point de ne plus être capable d'en toucher un ? Au cours d'un dîner, il s'était même mis dans une situation embarrassante devant son invité en refusant de découper le poulet : c'est sa femme qui avait dû s'en charger. Et surtout, pourquoi s'était-il cru en fin de compte obligé d'abandonner le domicile conjugal, de se séparer de sa femme ? Le psychanalyste, en expliquant les rêves du professeur, devient capable de lui faire comprendre son comportement erratique et déroutant : devenu à la fois honteux vis-à-vis de sa femme et jaloux d'elle, Fellmann a fini par être la proie de pulsions agressives qui le faisaient d'autant plus souffrir qu'il essayait non seulement de les réprimer (en refusant de toucher aux couteaux), mais aussi de les refouler hors du champ de sa conscience (ce qui explique son abandon du domicile conjugal). Après avoir compris ses rêves, il devient conscient de ce qui était jusqu'alors

inconscient. L'analyste le libère de sa souffrance, lui rend la santé de l'esprit et rétablit l'ordre dans sa vie. Définitivement guéri, le professeur retourne vivre avec sa femme, et le dernier plan du film montre l'heureux couple avec un bébé qui vient de naître. L'interprétation des rêves devient ici l'élément crucial d'une cure psychanalytique. Elle fournit la clé qui ouvre la porte derrière laquelle se dissimule la raison des troubles du protagoniste, ou, pour citer les mots du psychiatre, « la porte la plus importante pour la connaissance de l'inconscient ».

Dans le film de Kinugasa, les rêves, loin de permettre au spectateur de donner un sens à la réalité, semblent soit la nier, soit la rendre désespérément confuse. Les personnages ne sont pas des patients qui consultent un médecin dans l'espoir d'être guéri d'une maladie : ils se trouvent dans un asile d'aliénés. Si les psychanalystes s'occupent de maux auxquels il est possible de remédier, *Une page folle*, comme l'indique son titre, traite de folie, c'est-à-dire d'un état à partir duquel aucun chemin ne ramène plus à la santé de l'esprit. Alors que le docteur de *Secrets d'une âme* considère les rêves comme une « porte » qui ouvre sur la voie de la guérison et du retour à la raison, dans *Une page folle*, ils apparaissent plutôt comme un monde de déraison et de délire. Pour ce qui est des fous enfermés dans l'asile, ce monde constitue comme une négation du monde réel. Ainsi, la première séquence manifestement onirique du film montre une jeune femme, vêtue d'habits splendides et exotiques à la fois, qui danse avec grâce et assurance devant un paysage luxuriant. Cette vision s'estompe peu à peu pour faire place à la sordide réalité, celle d'une aliénée qui porte de pauvres hardes et se démène frénétiquement entre les murs nus de sa cellule. Dans cette séquence, le rêve devient une image déformée des choses, produite par un esprit qui a définitivement perdu la capacité de les voir telles qu'elles sont. La folle n'est donc pas seulement prisonnière de sa cellule, mais du monde imaginaire dans lequel elle s'est enfermée : il lui est devenu impossible de se confronter à la réalité. Pour les fous internés dans l'asile, le rêve paraît constituer ainsi un monde clos qui ne leur offre aucune issue pour revenir dans le monde réel. Quant au protagoniste, qui remplit la fonction de concierge, son cas semble un peu différent : ses deux rêves nient moins la réalité qu'ils ne la troublent. Comme il a été écrit plus haut, ses épanchements oniriques tendent à se mêler à la réalité de telle façon que toute distinction entre les deux devient très difficile à faire. Songes ou hallucinations contribuent donc à plonger le personnage, et le spectateur avec lui, dans la confusion la plus complète. Il y a bien, dans ce cas, une porte ouverte entre le rêve et la réalité, mais au lieu de rendre possible le retour de l'un à l'autre, comme dans le film de Pabst, elle conduit à empêcher toute vue claire et nette du monde réel.

En apparence, donc, il paraît facile de donner un sens aux rêves de *Secrets d'une âme*, et difficile de comprendre ceux d'*Une page folle*. Cependant, les choses sont en

réalité plus complexes qu'elles ne le semblent.

2) Limites de l'interprétation psychanalytique des images

En premier lieu, il n'est pas certain du tout que les explications du psychanalyste consulté par Fellmann soient suffisantes pour rendre compte de ses rêves.

Un retour à la genèse du film permet sans doute de comprendre en quels termes le problème se pose précisément. Karl Abraham, après avoir été sollicité par la société de production cinématographique UFA de collaborer à un film sur la psychanalyse, écrit aussitôt à son maître Freud pour l'informer du projet et lui demander son autorisation d'y travailler⁸. Freud, cependant, ne manifeste aucun enthousiasme dans sa réponse : « Le fameux projet ne me plaît pas ». Il formule deux objections pour justifier qu'il préférerait que son nom « ne soit aucunement mêlé à cela », même s'il ne s'oppose pas à ce que son disciple travaille à l'élaboration du scénario :

« Du reste, nous ne pouvons empêcher personne de faire un tel film sans se mettre d'accord avec nous. Après avoir eu raison de cet argument, on peut du moins discuter de cette affaire. Ma principale objection reste qu'il ne me paraît pas possible de faire de nos abstractions une présentation plastique, qui se respecte tant soit peu. » (Freud, cité dans Lacoste, 1990, p. 34)

La première objection attire l'attention d'Abraham sur le fait que, dans la conception du film, le dernier mot reviendra toujours au producteur. Qu'un psychanalyste collabore à la conception du scénario ou non ne changera rien à l'affaire : si, pour plaire au public, le producteur décide de faire fi des exigences scientifiques qui sont celles de l'école freudienne pour concocter à sa façon « quelque chose de sauvage » (Freud, cité dans Lacoste, 1990, p. 34), il n'y aura pas moyen de l'en empêcher. Abraham, en acceptant de participer au projet, court donc le risque de cautionner un film qui, une fois achevé, se révélera peut-être inacceptable pour un psychanalyste digne de ce nom. Freud attache cependant plus d'importance à la seconde objection, car elle ne concerne pas les conditions de production d'un film, mais la nature même du travail psychanalytique et son incompatibilité avec l'art du cinéma. Selon lui, la discipline qu'il a fondée est avant tout affaire d'« abstractions », c'est-à-dire d'idées exprimées par des mots. D'une part, pour être en mesure de comprendre les troubles dont souffrent ses patients, l'analyste doit accorder la plus grande attention à leurs paroles et les examiner dans toute leur précision et toute leur particularité. D'autre part, il lui faut aussi choisir avec le plus grand soin

⁸ Cette correspondance a été publiée (Freud, Abraham, 1965). Les extraits que nous citons figurent dans l'étude de Patrick Lacoste (Lacoste, 1990).

ses propres mots, pour pouvoir donner une description exacte de ces troubles⁹. Or un film muet est un flux « plastique » d'images entrecoupé de brefs intertitres. Comment pourrait-il donner une idée exacte de l'échange de mots et de pensées qui se trouve au cœur de la cure psychanalytique ? Freud, dans sa réponse à Abraham, exprime la crainte qu'un film sur la psychanalyse ne puisse en donner qu'une représentation simpliste et déformée.

Son disciple décide cependant de ne pas tenir compte de ses doutes et de collaborer au projet de la UFA. Comme il est lui-même en mauvaise santé, il charge un autre psychanalyste freudien, Hanns Sachs, d'aider à rédiger le scénario du film. Sachs ne se contente cependant pas de ce travail. Manifestement préoccupé par l'objection principale soulevée par Freud, il a recours à un procédé assez inhabituel pour retenir l'attention : la rédaction d'un opuscule de trente et une pages, distribué aux spectateurs lors de la première du film, au Gloria-Palast de Berlin¹⁰. Ce livret constitue un « ouvrage de vulgarisation » de la théorie freudienne, dans lequel « le récit du film sert adroitement d'exemple » (Lacoste 1990, p. 271). Si Sachs a éprouvé la nécessité de rédiger une telle brochure à l'intention des spectateurs de la première, c'est sans aucun doute qu'il partageait les doutes de Freud : le public, au cas où il ne pourrait compter que sur les rares intertitres reproduisant les paroles de l'analyste et de son patient, ne serait pas en mesure de comprendre en quoi consistaient la psychanalyse et sa méthode d'interprétation des rêves à des fins thérapeutiques. Il fallait donc l'aider au moyen d'explications écrites plus détaillées, complément nécessaire à la vision du film, car seul capable de bien faire comprendre que tout rêve exprime « la texture fort mystérieuse de l'activité psychique inconsciente » (Sachs, cité dans Lacoste, 1990, p. 286). Par exemple, voici comment Sachs montre ce processus en analysant le début du rêve de Fellmann :

« Le rêveur se voit menacé par un agent de police, c'est un fragment de souvenir de la veille, quand il avait vu la police autour de la maison voisine, de telle sorte qu'un léger remaniement de l'affect et du fantasme s'est produit en lui à l'occasion de cette transformation. Cependant, l'agent est coiffé d'un casque colonial, comme le cousin sur la photographie qu'il avait reçue la veille, et il a quelque ressemblance avec ce dernier ; c'est une *condensation* - deux figures sont fondues en une seule, comme souvent dans le rêve. Le cousin le menace avec un fusil d'enfant - réminiscence des jeux d'enfance communs, au cours desquels, comme il était plus petit et plus faible, cela lui était arrivé souvent. Alors, le rêveur prend son essor et s'envole -

⁹ Freud se méfiait en particulier de la « contrainte imageante » (Lacoste, 1990, p. 220) et métaphorique du langage, qui pouvait conduire l'analyste à se fourvoyer.

¹⁰ On se reportera à l'ouvrage de Sachs sur Freud (Sachs, 1950). L'opuscule est par ailleurs longuement cité et commenté par Patrick Lacoste (Lacoste, 1990).

sensation de rêve très agréable et bien connue (...). S'affranchir de la pesanteur représente ici symboliquement un affranchissement des limitations pesantes qui se sont installées entre sa femme et lui. Cependant, le cousin, toujours victorieux, tire... et il retombe à pic. » (Sachs, cité dans Lacoste, 1990, p. 286)

Il faut tout d'abord noter que dans le film, le psychanalyste ne fait aucun commentaire sur le fragment de rêve ici commenté par Sachs. Or, ce dernier en donne deux éléments d'interprétation cruciaux, sans lesquels sa signification resterait fort obscure : il explique d'une part le processus de condensation, qui permet d'identifier l'agent de police du rêve avec le cousin jalouxé par Fellmann, d'autre part le sens symbolique de l'envol du personnage, où Sachs voit l'affranchissement des peines de la vie conjugale. La simple vision du film, sans l'aide de la brochure, permet-elle à un spectateur peu au fait de la psychanalyse de tirer ces conclusions ? Rien n'est moins sûr, et c'est précisément la raison pour laquelle Sachs a éprouvé le besoin de rédiger son opuscule.

Cependant, il n'est même pas certains que les spectateurs de la première, munis de ce vade-mecum psychanalytique, aient pu se faire une idée claire et nette des rêves du professeur Fellmann, et ce pour deux raisons.

Tout d'abord, la brochure de Sachs, tout comme les explications de l'analyste dans le film, laisse curieusement de côté une partie importante du contenu des rêves, en particulier tout motif sexuel. Deux thèmes très importants, qui occupent une place centrale dans la théorie freudienne, brillent en quelque sorte par leur absence dans le commentaire : la relation incestueuse avec la mère et la jalousie vis-à-vis du père. Ces motifs jouent pourtant un rôle manifeste dans le souvenir d'enfance réélabré de plusieurs façons au cours des séquences oniriques. Fellmann y apparaît comme un petit garçon passionnément attaché à une camarade de jeux, sa future femme, qui tient dans ses bras une poupée comme une mère tiendrait son bébé. Manifestement, la petite fille devient ici une mère de substitution, vers qui se trouve transféré le complexe d'Oedipe. Par ailleurs, dans le même souvenir d'enfance, la jalousie du garçon est éveillée par le cousin (en allemand, *Vetter*) de son amie, qui joue pour sa part le rôle d'un père (en allemand, *Vater*)¹¹ de substitution. Plus généralement, les motifs sexuels figurent en bonne place dans les rêves du professeur. Par exemple, la honte de ne pas avoir d'enfant et le ressentiment vis-à-vis de l'épouse, qui s'y manifestent avec netteté, révèlent sans aucun doute possible la peur de l'impuissance et de la femme castratrice. Ou encore, dans le second rêve se trouve mise en scène une orgie saphique dans un harem oriental :

¹¹ Sachs ne fait aucun commentaire sur cette paronomase (voir Lacoste, 1990, p. 293). Or, le choix d'un cousin (*Vetter*) pour rival jalouxé du professeur ne relève sûrement pas du hasard.

des jeunes femmes très légèrement vêtues s'y livrent à leurs ébats sous les yeux de leur seigneur et maître. Pourquoi Sachs, tout comme l'analyste du film, passent-ils sous silence ces motifs ? Le professeur Fellmann, qui ne connaît rien à la psychanalyse, aurait à coup sûr bénéficié d'une explication. Quant aux spectateurs, si Sachs les estimait assez connaisseurs pour s'en passer, il n'aurait pas pris la peine de rédiger sa brochure. Il semble avoir en toute connaissance de cause évité de mentionner les motifs sexuels du film, tant dans les intertitres que dans le livret explicatif, sans doute pour éviter de heurter le sens moral commun. Il a donc offert au public une version diluée de la psychanalyse, plus acceptable peut-être pour la société de son époque, mais qui n'aide pas les spectateurs à donner un sens au film et à ses rêves.

Ensuite, comme le craignait Freud, les séquences oniriques filmées par Pabst donnent en fin de compte l'impression de « quelque chose de sauvage » où la signification des rêves se trouve noyée dans le flux des images. Très significative à cet égard est la réaction de la critique après la première du film à Berlin¹². Les articles parus dans les journaux allemands n'évoquent presque pas son contenu psychanalytique. Les journalistes insistent avec une belle unanimité sur la performance de l'acteur Werner Krauss, qui campe « de façon géniale » (*Deutsche Tageszeitung*, cité dans Lacoste, 1990, p. 90) le personnage principal, mais aussi sur la virtuosité du metteur en scène et de ses collaborateurs, qui ont créé d'impressionnantes « images fantasques de rêve » ainsi que de « magnifiques paysages de rêve » (*Berliner Morgenpost*, cité dans Lacoste, 1990, p. 91). L'opinion générale semble bien résumée par le journal du soir *Uhr Abendblatt* :

« Ce film mérite le respect et l'admiration en tant que travail de recherche et comme performance. Il ne propose pas une introduction approximative et tortueuse à la psychanalyse, il n'importune pas le spectateur profane avec d'interminables textes et explications intercalés (...) » (Lacoste, 1990, pp. 91-92)

Bref, les critiques allemands de 1926 louent *Secrets d'une âme*, conçu dans le but de vulgariser la psychanalyse, précisément parce qu'il « n'importune pas le spectateur » avec la psychanalyse et le laisse tout à loisir apprécier les brillantes recherches formelles de Pabst et l'interprétation géniale de Krauss. Ces articles paraissent donc confirmer toutes les réticences de Freud. Leurs rédacteurs se sont manifestement laissé emporter par le flux rapide d'images stupéfiantes enchaînées par le réalisateur dans les séquences oniriques : des trains fantômes se croisant à pleine vitesse sur un fond d'ombres et de lumières étrangement combinées, une ville italienne qui rappelle davantage les décors

¹² On consultera avec profit la revue de presse très complète faite par Patrick Lacoste (Lacoste, 1990, pp. 89-99).

expressionnistes du *Cabinet du docteur Caligari* qu'aucun paysage italien réel, et où des maisons aux courbes bizarres ne cessent de surgir du sol comme des champignons, des cloches de campanile qui se métamorphosent en têtes de femme à la fois séduisantes et inquiétantes, le professeur qui s'envole comme un oiseau dans le ciel nocturne, sans même parler des fantaisies saphiques du second rêve. Ces motifs visuels frappants et excitants excèdent manifestement ce qui aurait été nécessaire pour exprimer le contenu psychanalytique élaboré par Sachs. Les séquences oniriques, telles que Pabst les a filmées, sont si riches qu'elles écrasent sans doute sous leur poids toute velléité d'interpréter rationnellement le rêve : les spectateurs se laissent plutôt remplir par le pur plaisir cinématographique de l'enchaînement des images.

3) Mots du *benshi* et « nouvelle perception » : le rétablissement du sens

Inversement, donner un sens aux rêves d'*Une page folle* ne représente peut-être pas une tâche aussi insurmontable qu'elle n'en a l'air.

En premier lieu, les spectateurs qui regardent le film aujourd'hui, sur Youtube par exemple, ne se trouvent pas dans la même situation que ceux qui le voyaient au cinéma en 1926. Dans les années 1920, pour comprendre les films, les Japonais pouvaient en effet bénéficier des explications d'un narrateur assis à côté de l'écran, le *benshi*. Sa fonction ne se limitait pas à lire les intertitres. Il pouvait rajouter tout ce qu'il estimait nécessaire à la compréhension de l'histoire, ou tout simplement à l'animation de la séance : dialogues additionnels, explications sur le contexte historique, renseignements sur le passé des personnages, descriptions des paysages ou encore analyses psychologiques. Beaucoup d'entre eux parlaient presque sans interruption tout au long du film, et c'étaient eux les véritables vedettes du spectacle, bien plus encore que les acteurs¹³. Grâce à eux, les spectateurs japonais de 1926 n'étaient pas, comme nous le sommes aujourd'hui, livrés à eux-mêmes lorsqu'ils se trouvaient confrontés aux étranges séquences oniriques conçues par Kawabata et ses collègues. Le *benshi* recevait le scénario du film et pouvait donc donner aux spectateurs les informations nécessaires à la compréhension du film, en particulier quand les images devenaient apparemment confuses. Il subsiste aujourd'hui un fragment du commentaire écrit par le *benshi* Ishida Kyokka pour *Une page folle*, plus précisément pour les deux premières bobines du film. Ce commentaire permet de se faire une idée claire et nette des événements racontés¹⁴ :

¹³ La popularité immense des *benshi* explique en grande partie pourquoi les films muets sont restés communs au Japon jusqu'au milieu des années 1930. Sur les *benshi*, on pourra consulter l'étude de Gerow (Gerow, 1994).

¹⁴ Paru à l'origine dans la revue *Gyakkoson* en janvier 1927, le texte d'Ishida est reproduit dans l'ouvrage de Mariann Lewinski (Lewinski, 1997, p. 312-314). C'est nous qui traduisons en français.

« Le passé du héros de ce film : lui. C'est un homme de la mer déchaînée, un homme des navires d'acier, qui vont de port en port.

Et un homme, qui a abandonné sa femme fidèle, oublié son petit bébé et rendu malheureuse sa charmante fille (...).

(Ici, souvenirs du passé : l'homme, sa femme, sa fille et son bébé apparaissent au bord d'un sombre étang. La femme, à cause de la vie à laquelle son mari l'a réduite, est finalement devenue folle.)

Et alors que sa femme se tenait sur la rive et voulait mourir, l'affreux étang noir lui a ravi son bébé si tendrement aimé.

(Dans l'asile, la femme qui a perdu la raison...)

(...) Comme un pieux pénitent, comme un ascète, l'homme s'est engagé comme concierge.

(...) Sa fille bien-aimée, sa fille qu'il ne peut oublier, sa fille, qui a si souvent cherché à voir sa mère... Mais cette fille éprouve clairement des sentiments de haine vis-à-vis de son père ».

Toutes ces explications permettent aux spectateurs de ne pas être déroutés par l'absence d'intertitres. Elles établissent en effet sans aucune ambiguïté les relations entre les personnages principaux. La folle à laquelle le concierge ne cesse de rendre visite est sa femme : en proie au remords de lui avoir fait perdre la raison, il a décidé de consacrer sa vie à alléger ses peines. Par ailleurs, il se préoccupe aussi de sa fille, qui pour sa part fait tout pour obtenir l'autorisation de voir sa mère, mais déteste son père. De plus, le commentaire indique quels sont les personnages qui apparaissent à l'écran, et situe chaque scène dans le temps et dans l'espace. Ainsi, celle de l'étang est un retour en arrière, celle qui la suit montre la femme du protagoniste enfermée dans sa cellule.

Comme les spectateurs reçoivent du *benshi* toutes les informations souhaitables sur l'intrigue et le contexte des différentes scènes d'une part, sur l'identité et la psychologie des personnages d'autre part, comparés aux songes du professeur Fellmann dans le film de Pabst, ceux du concierge paraissent finalement simples, et leur signification peut être aisément déterminée. Dans ses deux rêves, on le voit en fait essayer de résoudre les difficultés qui l'accablent dans la vie, même si ses efforts ne connaissent qu'un succès mitigé. Le premier, celui de la loterie, révèle sa frustration à l'idée du mariage compromis de sa fille. Comme sa mère est enfermée dans un asile d'aliénés, la jeune femme est victime d'une stigmatisation sociale qui risque de conduire son fiancé à annuler les noces. Gagner le gros lot, une commode qu'il pourra donner en dot à sa fille, constitue pour le concierge un moyen d'oublier sa frustration, révélée auparavant par la difficulté qu'il a à s'ouvrir un chemin dans la foule des badauds. Le second rêve, plus complexe, combine quatre motifs différents : la colère du concierge vis-à-vis du

médecin-chef de l'asile, qui l'a humilié dans une scène précédente, de nouveau les soucis que lui cause le mariage de sa fille, les craintes qu'il éprouve pour sa femme internée, et sa peur des réactions imprévisibles et parfois violentes des fous. Son rêve constitue une tentative avortée pour venir à bout de ces difficultés. Le concierge commence par battre comme plâtre le médecin-chef, sans pouvoir cependant goûter sa vengeance, car il se voit tout de suite submergé par un groupe d'aliénés en furie. Il essaie ensuite vainement de faire évader sa femme pour la réintégrer dans la société des gens normaux, puis fait ses adieux à sa fille, qui part avec son mari une fois la cérémonie nuptiale achevée. Dans la vie réelle, toutefois, le marié n'est pas le fiancé de la jeune femme, mais un des pensionnaires les plus agressifs de l'asile. Enfin, le protagoniste place des masques sur le visage des fous, dans le but manifeste de cacher leurs traits d'habitude déformés par des émotions variées, allant de l'angoisse à la rage. Or, ces masques figent les visages en un sourire encore plus désagréable et inquiétant que leurs expressions d'origine.

En outre, le sens des séquences oniriques d'*Une page folle* se révèle avec plus de netteté encore si elles sont mises en relation avec la littérature des années 1920, notamment avec celle de « l'école de la nouvelle perception » (*shinkankakuha*) à laquelle appartenait Kawabata, scénariste du film. Cette littérature était surtout conçue comme une réaction au naturalisme prédominant dans la première décennie du vingtième siècle. Comme l'a écrit le romancier Riichi Yokomitsu, autre promoteur de ce mouvement,

« Selon l'école de la nouvelle perception, la perception est, pour le dire brièvement, la sensation directe et intuitive de la subjectivité qui supprime les apparences naturalisées et plonge au cœur de la chose elle-même. » (Yokomitsu, 1982)¹⁵

Dans un grand nombre de nouvelles publiées à l'ère Taishô (1912-1926), les « apparences naturalisées » laissent ainsi progressivement la place à une subjectivité qui « plonge au cœur de la chose elle-même ». Ou, pour le dire autrement, la santé apparente de la vie ordinaire s'efface peu à peu derrière une folie surgie des profondeurs de l'esprit. Par exemple, dans le récit de Yokomitsu intitulé *La Mouche*, une scène ordinaire de la vie quotidienne, où des voyageurs attendent qu'une diligence se mette en route, s'achève sur une terrifiante vision de destruction et de chaos. Il en va de même de la fameuse nouvelle de Motojirô Kajii, *Le Citron*. Le protagoniste se rend comme souvent dans sa librairie préférée, mais cette fois-ci, il y dépose un citron en imaginant avec satisfaction qu'il s'agit d'une bombe et que le magasin est détruit de fond en comble par une formidable explosion. Ou encore, le héros des *Noix glacées*, de Kyôka Izumi, qui entre de façon

¹⁵ C'est nous qui traduisons en français. Par ailleurs, sur le jeune Kawabata et son activité au sein de « l'école de la nouvelle perception », on pourra consulter l'ouvrage de Yûko Brunet (Brunet, 1982).

banale dans une confiserie pour acheter une friandise, en vient à se représenter, à la fois horrifié et fasciné, la vendeuse en train de subir un viol bestial¹⁶. Un phénomène identique se produit dans *Une page folle*, où le concierge semble peu à peu succomber à la frénésie ambiante et se laisser emporter par ses rêves loin du monde des apparences, dans un univers de folie. Les deux songes du personnage se situent de façon significative dans la dernière partie du film : on a l'impression qu'il finit par aller au-delà des apparences auxquelles il est resté longtemps attaché. Ce mouvement, qui conduit d'une perception objective et stable à une perception subjective et instable, est caractéristique de la réaction contre le naturalisme opérée par beaucoup d'écrivains japonais de l'époque. Tel est en fin de compte le but que Kawabata et ses collègues cherchaient sans doute à atteindre : la création d'un nouveau type de film, libéré des conventions du naturalisme, analogue au type de littérature qu'ils créaient au même moment.

Conclusion

Au premier abord, *Secrets d'une âme* et *Une page folle* traitent les rêves de façon très différente. Le film allemand, destiné à promouvoir la psychanalyse, propose une explication rationnelle des songes, formulée par le personnage du psychiatre. Le film japonais, qui revendique sa folie dans son titre, les laisse au contraire en apparence sans explication pour les spectateurs d'aujourd'hui. Mais en réalité, Freud et Sachs étaient bien conscients qu'une présentation purement plastique de leurs abstractions ne pourrait se révéler satisfaisante. Cela explique l'opposition du maître au projet de film, et les efforts accomplis par le disciple pour compenser par l'écrit les manques de l'image muette. Efforts considérables, mais bien sûr un peu vains, car même parmi les spectateurs de la première, les seuls qui aient eu en main l'opuscule de Sachs, combien ont pris la peine de lire ces trente pages ? Kawabata et ses collègues savaient pour leur part que leur nouveau type de film serait commenté par un *benshi* : quelle que soit la folie des images qu'ils concevaient, les mots du commentaire ne manqueraient pas pour leur donner un sens. En fin de compte, les séquences oniriques du film de Pabst, par leur richesse et leur complexité, étouffent l'interprétation psychanalytique et submergent les spectateurs sous un flot d'images, alors que celles d'*Une page folle* peuvent en fin de compte être expliquées de façon rationnelle et satisfaisante grâce au *benshi*.

¹⁶ Ces trois nouvelles sont traduites en français dans un ouvrage collectif du groupe Kirin (Kirin, 1986).

Bibliographie

Sur *Une page folle* :

Anderson Joseph L., Richie Donald, 1982, *The Japanese Film*, Princeton University Press.

Brunet Yūko, 1982, *Naissance d'un écrivain : étude sur Kawabata Yasunari*, L'Asiathèque.

Gerow Aaron, 1994, "The Benshi's New Face: Defining cinema in Taishō Japan", *Iconics* 3, pp. 69-85.

Gerow Aaron, 2008, *A Page of Madness: Cinema and Modernity in 1920s Japan*, University of Michigan Press.

Groupe Kirin, 1986, *Les Noix, la mouche, le citron, et dix autres récits de l'ère Taishō*, Éditions Picquier.

Keene Dennis, 1980, *Yokomitsu Riichi, Modernist*, Columbia University Press.

Lewinsky Mariann, 1997, *Eine verrückte Seite: Stummfilm und filmische Avantgarde in Japan*, Chronos Verlag.

Peterson James, 1989, "A War of Utter Rebellion. Kinugasa's *Page of Madness* and the Japanese Avant-Garde of the 1920s", *Cinema Journal* 29, 1, pp. 36-53.

Petric Vlada, 1983, "A *Page of Madness*. A Neglected Masterpiece of the silent Cinema", *Film criticism* VIII, 1, pp. 86-106.

Sadoul Georges, Kinugasa Teinosuke, 1965, « Le cinéma japonais vers 1920 », *Cahiers du cinéma* 166-67.

Tessier Max, 1975 (avril), « Une page folle. Entretien avec Teinosuke Kinugasa », *Écran* 35, pp. 72-73.

Sur *Secrets d'une âme* :

Amengual Barthélémy, 1966, *G.W. Pabst*, Seghers.

Clark Ronald W., 1979, *Freud, the Man and the Cause*, Weidenfeld and Nicholson.

Eisner Lotte H., 1985, *L'Écran démoniaque*, Ramsay.

Freud Sigmund, 2009, *Die Traumdeutung*, Fischer Verlag.

Freud Sigmund, Abraham Karl, 1965, *Briefe 1907-1926*, S. Fischer.

Kracauer Siegfried, 1979, *Von Caligari zu Hitler*, Suhrkamp Verlag.

Lacoste Patrick, 1990, *L'étrange cas du Professeur M. Psychanalyse à l'écran*, Gallimard.

Lourcelles Jacques, 1992, *Dictionnaire du cinéma*, Robert Laffont.

Sachs Hanns, 1950, *Freud, Meister und Freund*, Imago publishing Co.