

## *La Coupure et la paranoïa de l'acte meurtrier. Entre Altman et Buñuel*

FLAVIU VICTOR CÂMPEAN\*

**Abstract:** *The Cut and the Paranoia of the Killing Act. Between Altman and Buñuel.* This paper aims to explore the psychoanalytic roots and affinities in Robert Altman and Luis Buñuel with respect to the mechanisms of the constitution of the subject. More specifically, I approach the function of the cut as both a mark of the subject and within a so-called paranoid act. Thus, in a Lacanian interpretation, the cut involves topology, the relation with the object, separation and alienation and, ultimately, the pure loss.

**Key words:** cut, act, paranoia, killing, Altman, Buñuel.

### **Les vérités de la coupure du sujet**

„On ne peut – ce dire – le traduire en termes de vérité puisque de vérité  
il n’y a que mi-dit, bien coupé [du dire]”  
(Jacques Lacan, *L'Étourdit*)

La vérité, prétend Lacan à plusieurs endroits et dans différents contextes (*L'Étourdit*, *Séminaire XX – Encore*, *Télévision*, etc.) ne peut se dire qu'à moitié, c'est-à-dire elle se heurte à un impossible, indicible, irréprésentable, qui est le Réel. D'ici aussi l'impossibilité d'un rapport réel entre deux corps ou entre

---

\* Département de Philosophie, Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie; Centre de Philosophie Appliquée, Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie; Membre et Président du Forum du Champ Lacanien Roumanie. Email: flaviucampean@gmail.com

deux êtres et, implicitement, la fameuse impossibilité du rapport sexuel – absens, sens absexé (*L'Étourdit*). Or, c'est précisément ce réel qui est séparé par une coupure correspondante à la constitution du sujet par rapport au désir de l'Autre, par aliénation et par séparation, puisque le signifiant, affirme Lacan, fait une coupure effective dans le corps, limitant et à la fois provoquant la jouissance. C'est toujours à partir d'ici que Lacan déduit dans *L'Étourdit* que le dire ek-siste par rapport à la vérité :

Mais si le dit se pose toujours en vérité, fût-ce à ne jamais dépasser un « midit » comme je m'exprime, le dire ne s'y couple que d'y ex-sister, soit de n'être pas de la dit-mension de la vérité.<sup>1</sup>

Est-ce que cette ek-sistence est la coupure même qui empêche la vérité et cause à la fois ce que Lacan appelle la jouissance du sujet ou bien, toujours selon lui, elle marque tout simplement les ravages que le langage provoque dans le corps ? En tout cas, la coupure dans et pour la psychanalyse dénote le rythme de la vie qui atteint le réel, celui-ci lui demeurant en même temps opaque. C'est précisément ce rythme qui rapproche le film de la psychanalyse, lorsque le montage – l'opération essentielle de la création cinématographique qui fonctionne par des coupures – compose le film et sa continuité par la fragmentation même que le signifiant produit dans la vie du sujet (*i. e.* du personnage) \$, tant sur la scène visible que sur l'autre scène, celle de l'Inconscient. Luis Izcovich souligne synthétiquement cet effet de fragmentation du signifiant qui impose une organisation de la jouissance<sup>2</sup>. On peut comparer le montage au cinéma à l'acte de couper une jouissance perceptive et à l'inscription de celle-ci dans un discours qui, au-delà d'être tributaire seulement aux formes et à une *Gestalt-Psychologie* qui synthétise la subjectivité par l'expérience de la perception, comme le croyait Merleau-Ponty, conduit à l'arythmie d'un réel évidemment imperceptible<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> J. Lacan, *L'Étourdit*, inédit, 5 (<http://staferla.free.fr/Lacan/L'etourdit.pdf>).

<sup>2</sup> Luis Izcovich, « L'être de jouissance », *L'en-je lacanien*, no. 11, 2 (2008), 39 : « L'effet du signifiant est la fragmentation, la division d'une jouissance, qui cesse d'être un tout. Cette conception implique une opposition entre ce qui relève du langage et les manifestations de jouissance. Plus le sujet consent à entrer dans le langage, plus il s'extrait de la jouissance. »

<sup>3</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie* (Paris : Gallimard, 2009), *passim*.

J'essaierai de montrer de quelle manière la coupure comme marque du sujet apparaît dans certaines créations de Robert Altman et de Luis Buñuel, deux *enfants terribles* de la cinématographie moderne, le dernier d'entre eux contemporain même de Lacan et présentant beaucoup d'affinités avec la psychanalyse, y compris en ce qui concerne le célèbre œil coupé d'*Un chien andalou*. Leur vérité, à moitié dite et marquée par les coupures dramatiques et narratives dans lesquelles sont impliqués les personnages avec une allure surréaliste prononcée, indique la thématique de cette présentation, de même qu'une ouverture précieuse que le film peut offrir à la psychanalyse. Et le rapprochement entre les deux, apparemment insolite, vu leurs esthétiques très différentes et leurs enjeux immédiats qui ne convergent pas trop, peut mener à une discussion entre l'ineffable d'une option paranoïaque du sujet envers la coupure et une possible assumption du Réel par l'intermédiaire de la fiction comme « perte pure », à laquelle devrait mener l'expérience artistique. En suivant Benoît Jacquot (le metteur en scène avec lequel Lacan a travaillé à *Télévision*) et Lacan même dans cet écrit, on peut articuler ce nœud de la fiction cinématographique, de l'interprétation et du Réel :

Cette fiction est le dispositif que nous avons posé, Jacques Alain et moi, cet appareil des questions-réponses écrites dont Lacan est devenu l'acteur. Ce rapport du document et de la fiction est à l'origine du cinéma, tant que persiste cette question, il y aura du cinéma.<sup>4</sup>

D'ici l'interprétation produite par l'Inconscient en tant que réel qui est au niveau du dire et, respectivement, de la perte qui perdure, dont on peut dire qu'elle est captée dans certains instants cinématographiques, tels celui de l'œil coupé. Et d'ici la coupure que la fiction cinématographique même, en tant que forme complexe – narration, image, scénario, mise en scène plus l'interaction des acteurs<sup>5</sup> –, offre pour atteindre le Réel. « L'interprétation

---

<sup>4</sup> *Lacan regarde le cinéma, le cinéma regarde Lacan* (Huysmans, 2011), 33.

<sup>5</sup> Luigi Pirandello affirme les acteurs de cinéma se sentent comme en exil non seulement par rapport à la scène, mais aussi envers eux-mêmes. Ils sentent, confusément, avec une vague sensation de manque de confort, de vide inexplicable, d'échec même, leur corps perdre sa corporalité, s'évaporer, dépourvu de réalité, de vie, de voix, des bruits qu'il fait quand il se déplace, pour se transformer en une image muette, qui tremble un instant sur l'écran et puis

doit être prête pour satisfaire à l'entreprêt : "de ce qui perdure de perte pure à ce qui ne parie que du père au pire". »<sup>6</sup>



Je n'insisterai pas sur la perte et sur l'interprétation de Lacan (fondamentalement différente de toute herméneutique et même de l'interprétation freudienne initiale), malgré leur importance, et je retournerai à la cinématographie, toujours à partir d'une citation, qui appartient à Robert Altman : « I don't think anybody remembers the truth, the facts. You remember impressions. » Conformément à cette affirmation quasi-proustienne qui pourrait questionner l'importance de l'anamnèse dans l'analyse, Altman est un metteur en scène qui s'est toujours situé contre les exigences, mais aussi contre la Vérité dominante, dans l'exception du discours et de l'esthétique hollywoodiennes, étant en même temps lié, aussi techniquement qu'artistiquement, à la machine américaine du cinéma. Il a déconstruit les mythes filmiques en polémisant

---

disparaît en silence. Le projecteur jouera avec leurs ombres devant le public et lui, il devra se contenter de jouer devant la caméra. (Voir Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*)

<sup>6</sup> J. Lacan, *Télévision*, inédit, 13 (<http://staferla.free.fr/Lacan/Television.pdf>).

avec Hollywood et en représentant même dans *The Player* le système et la synergie des grands studios de film (bien sûr, comme prétexte pour l'histoire assez hamlétienne jusqu'à un certain point du protagoniste, mais aussi avec une valeur prononcée de synecdoque, puisqu'il s'agit de l'épitomé du metteur en scène et des rapports de pouvoir entre les « acteurs » qui composent l'industrie cinématographique). De même, je peux mentionner au passage son goût pour l'improvisation, en vue de faire les acteurs se (ré)présenter et produire le film pendant qu'ils jouent, ignorant souvent ou défiant les scénarios, même ceux qui lui appartenaient. Donc, l'artiste Altman, celui européanisé du point de vue cinématographique, antidogmatique et fragmentaire jusqu'à l'incohérence, constitue vraiment une exception et, encore plus, une sorte d'*extimité* symptomatique de l'industrie (et de l'art) cinématographique. Forçant un peu la sphère du concept lacanien, son œuvre peut être située même dans une continuité du film avec la représentation du sujet ou du psychique, incluant ici les allusions à ce qui est indicible dans le langage. De cette manière, Altman non seulement dénonce et proteste, mais, comme un véritable *insider* déconstructiviste d'Hollywood, recompose pour nous la demi-vérité et l'impression d'une articulation entre la vérité hollywoodienne et les fragments de vie que ses films décrivent.

Cette production peut être même comparée parfois à la bande de Moebius, par le prisme de la coupure comme élément-clé dans la constitution du sujet (*i.e.* du personnage) et à la fois comme marque de l'incomplétude de celui-ci. D'ici la fragmentarité des films et de l'existence de ses personnages, soumis à une dissection qui laisse « des impressions ». Un metteur en scène qui, sans être iconoclaste pour l'amour des propres révoltes symptomatiques, ne négocie aucune herméneutique, ne transmet de faits éthiques ni de vérités philosophiques, laissant le film couler et associer dans différents actes créés souvent pendant les tournages mêmes, certains d'entre eux interprétables, d'autres ne tenant plus à la chaîne signifiante. D'ailleurs, Gilles Deleuze remarque le fait que *Nashville*, le premier film d'Altman auquel on a apporté des éloges quasi-unanimes, s'inscrit dans la catégorie innovatrice des films qui articulent une organisation de la misère par le biais d'une continuité

entre la conscience et le monde qui aurait une résonance plutôt romantique que phénoménologique, créant une image dispersive et pourtant une réalité unique :

...Avec des pistes sonores multiples et l'écran anamorphique qui permet plusieurs mises en scène simultanées. La ville et la foule perdent leur caractère collectif et unanimiste. La ville en même temps cesse d'être la ville d'en haut, la ville debout, avec gratte-ciel et contreplongées, pour devenir la ville couchée, la ville horizontale ou à hauteur d'homme, où chacun mène sa propre affaire, pour son compte.<sup>7</sup>

Puisqu'il s'agit d'une opération dans laquelle la ville de l'écran est doublée de tous les clichés qu'elle produit (optiques, sonores et, attention, psychiques, affirme Deleuze), dédoublés eux-mêmes dedans et à l'intérieur, ces mises en scène simultanées peuvent mener non seulement sur le terrain de la topologie utilisée par Lacan, mais arrivent aussi à la dimension anamorphique du regard qui a d'ailleurs été exploitée par Lacan dans le *Séminaire IX* par l'intermédiaire du commentaire du tableau d'Hans Holbein, *Les Ambassadeurs*. Je n'insisterai pas sur la fonction du regard, je veux seulement souligner le fait que le regard même sépare et coupe, se constituant ici en objet, même en substitut d'*a*, l'anamorphose rendant compte en même temps d'une perspective, d'une « impression » dans le sens de la citation d'Altman, comme semble le suggérer Lacan aussi<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1983), 279.

<sup>8</sup> « Je pense que vous imaginez facilement ce qui en résultera sur un tableau si c'est un tableau oblique : vous obtiendrez cette figure extraordinairement élargie et déformée selon les lignes de ce qu'on peut appeler une perspective. Ça suppose que si ce travail étant fait, j'en laisse... j'enlève ce qui a servi à la construction, à savoir l'image placée dans mon propre champ visuel, l'impression que je retirerai en me plaçant, en restant à cette place par rapport à la paroi oblique qui est là-bas en face de moi, sera sensiblement la même, à savoir, disons qu'au moins je reconnaitrai les traits généraux de l'image, au mieux j'en aurai une impression identique. » J. Lacan, *Séminaire. Livre XI, Fondements*, inédit (<http://staferla.free.fr/S11/S11%20FONDEMENTS.pdf>), 44.



Fig. 1 : <http://thedsproject.com/portfolio/deciphering-the-gaze-in-lacans-of-the-gaze-as-objet-petit-a/>

Altman lui-même utilise l'image anamorphique jusqu'aux années '80, y renonçant, selon ses propres paroles, seulement lorsqu'il s'est rendu compte que ses films seraient vus aussi sur de petits écrans: « But I liked the anamorphic image because I believe that's the way I believe you see. Now I'm kind of blind on one side but looking at you, I'm really seeing that shape. »<sup>9</sup> Plus encore, avec ses opérateurs, Altman avait l'habitude d'obtenir un effet de brouillard sur la pellicule par une technique de la surexposition, comme par exemple les images embrumées de *McCabe et Madame Miller*,

---

<sup>9</sup> David Thomson, *Altman on Altman* (Farrar, Straus and Giroux, 2006).

créées par Vilmos Zsigmond. Et, non pas en dernier lieu, les dialogues de fond, les conversations qui se superposent créent une cyclicité qui se relève dans et par des coupures dans *Short Cuts*, *Nashville*, *California Split*, etc.

On peut souligner de la sorte des moments de la coupure chez Altman qui nous portent au seuil de ce que Lacan comprenait par *parlêtre*, l'homme comme être coupé de la parole et comme être de jouissance qui atteint le réel et qui remplace le sujet déjà coupé du signifiant de l'inconscient de la première partie de l'enseignement de Lacan. Bien sûr, les coupures du film peuvent être comparées aux coupures de l'interprétation de l'analyse, laquelle n'est plus une interprétation du symptôme comme tel, mais implique une transformation du sujet qui atteint le réel en arrivant à la perte pure, dont on a fait mention ci-dessus, de l'objet *a*. Entrant un peu dans l'usage que Lacan fait de la topologie, il s'agit en fait d'une double coupure, c'est de cette manière que celui-ci l'exprime dans *L'Étourdit* et sur laquelle certains psychanalystes, tels Patricia Dahan, se sont prononcés comme indiquant la séparation et l'aliénation, les deux moments constitutifs du sujet<sup>10</sup>. Si la coupure simple est au niveau du dit, la coupure qui implique deux tours et suite à laquelle résulterait le sujet à la fin de l'analyse et l'objet *a* (l'analyste) qui tombe, dénote une transformation irréversible. Mais les deux coupures parcourent en même temps toute la bande de Moebius, par conséquent Lacan attire l'attention sur le fait que la coupure est la bande même, celle qui la fait paradoxalement disparaître : « Mais du même coup ce qui apparaît, c'est que la bande de Moebius n'est rien d'autre que cette coupure même, celle par quoi de sa surface elle disparaît. »<sup>11</sup> Le trajet de Lacan de *L'Étourdit* suppose l'obtention de la bande bipartie à partir d'un tore, autre figure topologique,

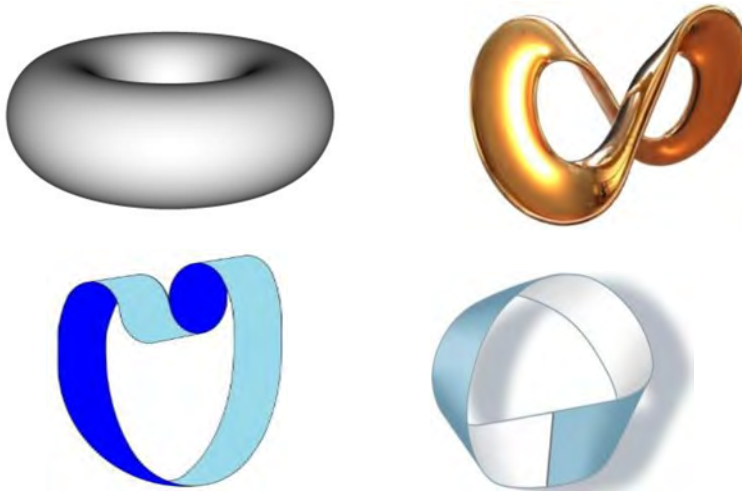
---

<sup>10</sup> Patricia Dahan, « Institution, destitution », *Mensuel EPFCL*, no. 132/ avril (2019) : « Je propose de faire un parallèle entre deux temps de la coupure – coupure simple, coupure en double boucle – et les deux temps de la constitution du sujet. Une première interprétation, première coupure, fait apparaître l'inconscient, comme dans la première opération de constitution du sujet, le sujet est séparé de lui-même, aliénation. Une deuxième interprétation, deuxième coupure, vient redoubler la première, un effet de séparation peut se produire et arrête la vacillation du sujet, comme dans l'opération de séparation. Cette coupure en double boucle sépare le sujet de l'objet. »

<sup>11</sup> J. Lacan, *L'Étourdit* (<http://staferla.free.fr/Lacan/L'etourdit.pdf>), 15.



ensuite de la bande de Moebius proprement dite, pour que l'on obtienne ensuite la bouteille de Klein et, de manière un peu plus compliquée, la figure appelée *cross-cap*. Mais ce qui m'intéresse ici est le fait que les clichés qui se dédoublent à l'intérieur et à l'extérieur chez Altman, qui se succèdent et se superposent, qui constituent la suite d'une décentration du sujet avec une résonance analytique, parce que l'interprétation et les courts-circuits narratifs (*Short Cuts*) d'un côté, et les trajets singuliers des personnages exposés tout le temps dans leur vie intime même, semblent toucher quelque chose par rapport à quoi le metteur en scène lui-même devient étranger ; ils ne s'arrêtent pas dans une cyclicité obsessionnelle. Par conséquent, nous avons affaire à une transformation similaire à la fin de l'analyse ou à une « perte pure » (la seule vérité ultime du sujet) par laquelle tout ce qui est narratif se sépare et s'aliène du metteur en scène, parfaissant en quelque sorte le travail du metteur en scène, similaire au travail analytique.



**Fig. 2** : <http://staferla.free.fr/Lacan/L'etourdit.pdf>  
[https://www.youtube.com/watch?v=T\\_-zPcj61Kc](https://www.youtube.com/watch?v=T_-zPcj61Kc)

## L'acte qui court-circuite. Une autre perspective sur la coupure

La coupure est la marque nécessaire de la constitution du sujet et de son inscription dans le discours, de même que de l'assomption de l'impossibilité du réel depuis le symptôme jusqu'à la fin de l'analyse. Altman présente beaucoup d'intuitions et d'élaborations psychanalytiques de la fonction de la coupure dans l'ensemble de la vie psychique. Mais une coupure peut survenir aussi lorsque le symbolique est bloqué (forclos), car le réel est avoué premièrement par le psychotique, il n'est pas une construction philosophique, scientifique ou conceptuelle, mais s'extrait de la clinique psychanalytique. Et le court-circuit du symbolique qui ne peut plus être soutenu par un discours du signifiant ni par aucun semblant est décelable dans l'acte ou dans le passage à l'acte qui rend compte d'une paranoïa structurelle du sujet. Ce n'est pas par hasard que la paranoïa est privilégiée comme indiquant la psychose par excellence chez Lacan, dans sa thèse déjà, celle sur le célèbre cas Aimée (c'est-à-dire Marguerite Pantaine qui, affirme Lacan, a attaqué son moi idéal, l'actrice Huguette Duflos). Plus encore, le travail analytique même contient une paranoïa dirigée<sup>12</sup>, telle qu'elle apparaît avec référence à Melanie Klein en 1948 dans *L'agressivité en psychanalyse*. Mais, évidemment, la nuance paranoïaque de certains passages à l'acte apparaît beaucoup plus tard, de même que les théories qui concernent l'*acting out*, le *passage à l'acte* ou l'acte comme tel. Et c'est seulement à ce moment-là que s'avère le fait que le sujet même court-circuite le symbolique lorsque le semblant ne peut plus tenir le discours. C'est le cas du viol comme passage à l'acte, mais aussi de l'acte meurtrier qui survient lorsque les personnages ne se reconnaissent plus dans le désir de l'Autre et interrogent sa jouissance, non pas comme un acte imaginaire, purement métonymique ou comme une répétition symbolique,

---

<sup>12</sup> « Il s'agit d'exporter, par projection, dans l'espace de l'Autre, en les considérant comme objets persécuteurs, les "mauvais objets internes" (référence explicite faite à Melanie Klein). Pour éclairer un peu cette démarche, telle que je l'entends, je dirai qu'il s'agit de constituer en symptômes les défenses par brouillage au moyen desquelles le moi s'oppose à ce que Lacan appelle alors la réalisation du sujet, c'est-à-dire de rendre les défenses questionnables dans la cure en tant que symptômes, au lieu de les renforcer par une "attaque de front". », cf. Pierre Bruno, *Une psychanalyse : du rébus au rebut* (Toulouse : Eres, 2013), 123.

mais lorsque l'autre scène, celle du Réel de la jouissance, devient insupportable, ne pouvant plus être réglée par le signifiant phallique. J'essaierai d'illustrer la résonance paranoïaque de l'acte meurtrier qui coupe la chaîne signifiante, en prenant comme exemple une scène d'un film d'Altman, pour passer ensuite à l'œuvre de Luis Buñuel, qui offre diverses figures et dimensions de l'acte meurtrier. Il ne s'agit pas de la paranoïa comme structure, mais de la structure paranoïaque du sujet *sui generis*<sup>13</sup> qui tient à ce qu'indique la fameuse formulation identitaire de Rimbaud, *Je est un autre*, et qui soutient la chaîne signifiante même. Luis Izcovich développe ces transformations de la paranoïa à partir de la théorie freudienne de la rétraction de la libido aux théories lacaniennes de l'acte. La paranoïa apparaît de manière impérieuse dans l'enseignement précoce déjà (la thèse sur Aimée, *Les Complexes familiaux*, etc.) pour s'articuler dans les années '60 dans *Propos sur la causalité psychique*, où Lacan affirme : « Ce n'est rien d'autre que le kakon de son propre être que l'aliéné cherche atteindre dans l'objet qu'il frappe. »<sup>14</sup> *Kakon* n'est autre chose que ce qui deviendra plus tard *La Chose* (respectivement *L'Achose*), l'épitomé de l'extimité en vertu duquel le sujet court-circuite sa propre dialectique.

Arrivant maintenant chez Buñuel, il faut premièrement mentionner qu'il a deux films très psychanalytiques, datant de sa période mexicaine : *El* (1953) et *Ensayo de un crimen* (1955), qui présentent une névrose obsessionnelle avec *happy-end*, respectivement une paranoïa déchaînée qui a besoin de la suppléance d'une expiation imaginaire. Dans *Ensayo de un crimen*, le protagoniste s'auto-dénonce en racontant toute son histoire qui se déroule par le prisme de l'obsession du crime (fantasmée dès l'enfance lorsque sa nourrice est tuée pendant une révolution, mais aussi pendant qu'il veut la faire disparaître par le pouvoir de l'esprit), meurtre d'une femme qu'il ne réussit jamais à mettre en pratique. En échange, il finit par brûler un mannequin, c'est-à-dire un semblant, dans un acte symbolique de l'impossibilité du réel du crime ou de la détention de ce que Lacan appelle *kakon*.

---

<sup>13</sup> Luis Izcovich, *Les paranoïaques et la psychanalyse* (Stilus, 2017), 286-287. L'auteur commence la discussion à partir de Freud et du premier Lacan, des *Complexes familiaux*.

<sup>14</sup> J. Lacan dans Luis Izcovich, *Les paranoïaques et la psychanalyse*, 287.



Fig. 3 : <https://mas-mexico.com.mx/ensayo-de-un-crimen-de-luis-bunuel-se-mostrara-en-venecia/>

Dans le deuxième film, *El* (le pronom personnel), qui a été très vanté par Lacan et même donné comme exemple clinique, la paranoïa se déploie déjà dès le début sans actes manqués, la femme devenant cet objet que l'on doit détenir et incorporer initialement par la possession (dans un sens effectivement juridique), ensuite par le crime, mais qui lui sert comme suppléance aussi longtemps que le délire ne prime, ce qui nous fait penser aux théories de Karl Abraham sur la mélancolie et la paranoïa. Pour qu'à la fin sa paranoïa à lui (le titre est *el*), jusqu'alors cachée sous le masque d'un idéalisme conservateur et retenue par « elle », s'élargisse au monde aussi dans la scène finale. En fait, c'est effectivement la scène finale, parce que la scène ultime effective est comme un épilogue. Pour Buñuel, les paranoïaques sont en un certain sens comme les poètes (c'est lui-même qui l'avoue dans *Mon dernier soupir*), bien que la célèbre méthode paranoïaque-critique de Dali

ne se retrouve pas trop dans ses films<sup>15</sup>. Par conséquent, l'épilogue peut être interprété comme une sublimation du personnage principal pour récupérer l'objet idéal et même l'idéal de moi comme régulateur symbolique, pourrions-nous dire. C'est surtout la marche en zigzague par rapport à la démarche déterminée et aux pas fermes, compulsifs même, du reste du film, qui peut ouvrir vers la solution finale d'une suppléance de par la méditation, comme je l'ai mentionné ci-dessus aussi, bien sûr, dans une note clinique peut-être trop optimiste vis-à-vis de la paranoïa. Après tout, le nom du personnage est *Francisco*...



Fig. 4 : <https://www.moma.org/calendar/events/3646>

Revenant maintenant chez Altman, j'exposerai brièvement deux des personnages des récits entrecoupés (*i.e.* court-circuités) d'Altman de *Short Cuts* pour justifier la référence que j'y fais. Jerry Kaiser est un gros nettoyeur

---

<sup>15</sup> Mais, d'une manière intéressante, elle pourrait être identifiée même dans certaines scènes d'Altman.

de piscines, aux vagues tendances voyeuristes, dont la femme (Lois) travaille pour une ligne érotique, parlant avec ses clients tandis qu'elle prend soin de ses enfants. À la fin du film, Jerry et son ami – un photographe qui s'appelle Bill – vont pique-niquer avec la femme et les enfants, respectivement avec la bien-aimée du dernier, Honey<sup>16</sup>. À un moment donné, ils rencontrent deux jeunes filles avec lesquelles ils échangent quelques paroles. Elles s'en vont, mais Bill suggère de les rattraper. Ils cherchent une excuse (ils s'en vont fumer des drogues) et courent après les filles. Après un flirt initial animé par Bill (beaucoup plus séducteur, interprété d'ailleurs par Robert Downey Jr.), celui-ci s'en va avec l'une des filles, et Jerry reste avec l'autre. Tandis que Bill et la fille s'éloignent, ils entendent les cris de l'autre fille, que Jerry avait commencé brusquement de frapper fortement avec une pierre. C'est précisément à ce moment-là que commence un tremblement de terre, les deux s'enfuient, et « le crime » semble aller être couvert, du moins c'est ce que nous suggère Altman. Stuart Kane et sa femme semblent un couple très heureux, ils apparaissent initialement à un concert en discutant avec un autre couple qui les invite à un pique-nique dans leur villa. Stuart promet d'apporter le poisson à cuisiner, qu'il va pêcher en week-end à une partie de pêche programmée d'avant. Il y va avec un ami et ils y trouvent le cadavre d'une femme qu'ils lient avec une corde contre une grosse pierre, se photographiant avec<sup>17</sup>, après s'être demandés quoi faire, s'ils devaient appeler la police. À son retour, à entendre l'histoire, la femme de Stuart réagit très violemment et de manière accusatrice, mais même étant brouillés, les deux honorent l'invitation.

---

<sup>16</sup> Bill, à son tour, a sa propre histoire, dont nous retenons une scène où il prend en photo sa femme, Honey, après l'avoir maquillée, pour qu'elle semble battue et ensanglantée.

<sup>17</sup> Lorsque l'ami de Stuart qui l'a accompagné à la pêche prendra les photos développées, il recevra, par une confusion, les photos avec la bien-aimée de Bill maquillée comme si elle avait été tuée. Inversement, Honey reçoit les photos prises par les deux pêcheurs avec le cadavre de la femme dans l'eau. Chacun retient le numéro de la voiture de l'autre, étant convaincu d'avoir affaire à un criminel.



Fig. 5 & 6 : <https://www.listal.com/viewimage/8391816>  
<https://www.listal.com/viewimage/15428512>

La fin de *Short Cuts* se situe entre les deux approches de Buñuel, parce que l'acte meurtrier gratuit, doublé d'un tremblement de terre dans la vie de tous les personnages, semble illustrer la paranoïa structurelle qui suppose la forclusion psychique, de même qu'un passage à l'acte qui permet la restructuration symbolique du sujet. De toute manière, la scène du tremblement de terre qui interrompt les soliloques symptomatiques des personnages et qui permet à la fois l'acte meurtrier est symptomatique pour cette paranoïa

de la structure qui peut se trouver aussi dans la paranoïa structurelle. Si Stuart Kane lie tout simplement le cadavre de la femme pour se cramponner de manière obsessionnelle au signifiant – attention, Lacan dit dans *Subversion du sujet et dialectique du désir* que le cadavre est un signifiant<sup>18</sup> parce que le symbolique est autonome par rapport au corps vivant, affectant à la fois le corps mort aussi –, Jerry Kaiser se dirige contre son propre *kakon* (*La chose*). D'autant plus que les vies court-circuitées et entrelacées des personnages continuent, seulement la femme malheureuse qui n'apparaît pas dans le film jusqu'alors étant l'objet visé par ricoché par l'acte meurtrier du protagoniste timide, incapable de désir, mais en même temps dérangé par le boulot de sa femme (il y a d'ailleurs une scène où celui-ci lui demande avec reproche pourquoi elle ne lui parle à lui aussi de manière aussi obscène qu'à ses clients).

La cinématographie d'Altman et celle de Buñuel prouvent de cette manière les courts-circuits, de même que la dialectique propre du sujet dans ses tâtonnements du Réel et les actes ininterprétables que celui-ci produit, entre l'instant de voir, le temps pour comprendre et le moment de conclure. De pareils moments ou scènes cinématographiques nous rapprochent à la fois de la topologie du réel et, au bout du compte, d'un *hors-sens* de la vie. La paranoïa réussie<sup>19</sup> comme effet de l'analyse (une paranoïa dirigée sous certains aspects) ne peut porter que sur celui-ci et, implicitement, sur la *perte pure*.

## Épilogue

Dans son discours d'acceptation de l'Oscar honorifique, en 2006, quelques mois avant sa mort, Robert Altman a déclaré qu'il voyait cette reconnaissance comme une révérence à tous ses films, puisqu'à son avis il a fait un seul film. Et puis, que les films sont comme des châteaux de sable qu'on construit sur la plage, où l'on invite les amis les voir disparaître, portés par l'eau... À propos de la perte pure...

---

<sup>18</sup> J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir », *Écrits* (Paris: Seuil, 1966), 818.

<sup>19</sup> J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir », 875.



## BIBLIOGRAPHIE

- Altman on Altman*. Edited by David Thompson. Introd. by Paul Thomas Anderson. Farrar, Straus and Giroux, 2006.
- Bruno, Pierre. *Une psychanalyse : du rébus au rebut*. Toulouse : Eres, 2013.
- Dahan, Patricia. « Institution, destitution ». *Mensuel EPFCL* 132, avril (2019) : 6-10.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 1. L'Image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1983.
- Izcovich, Luis. « L'être de jouissance ». *L'en-je lacanien* 11, no. 2 (2008) : 35-46.
- Izcovich, Luis. *Les paranoïaques et la psychanalyse*. Stilus, Collection Nouages, 2017.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris : Seuil, 1966.
- Lacan, Jacques. *L'Étourdit*. <http://staferla.free.fr/Lacan/letourdit.htm>
- Lacan, Jacques. *Séminaire. Livre XI. Fondements*. <http://staferla.free.fr/S11/S11.htm>
- Lacan, Jacques. *Séminaire XX. Encore*. <http://staferla.free.fr/S20/S20.htm>
- Lacan, Jacques. *Télévision*. <http://staferla.free.fr/Lacan/television.htm>
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le cinéma et la nouvelle psychologie*. Paris : Gallimard, 2009.
- Miller, Jacques-Alain. *Lacan regarde le cinéma, le cinéma regarde Lacan*. Huysmans, 2011.

*Flaviu-Victor Câmpean* (b. 1984) is philosopher and the president of the Forum of the Lacanian Field, Romania. He taught Modern and Contemporary Philosophy and Philosophy of Law at Babeş-Bolyai University in Cluj-Napoca. He holds a PhD in Philosophy with a thesis entitled *The Melancholy Identity in Søren Kierkegaard*, published as a book at Școala Ardeleană & Eikon Publishing House Cluj-Napoca in 2020. He accomplished research trips in Lyon and Copenhagen. His interests include Modern and Contemporary Continental Philosophy with an emphasis on the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, Classical and Contemporary Theology, Psychoanalysis, French Phenomenology, Political Philosophy, the Philosophical and Psychoanalytical approaches of Cinema and Literature.