



HAL
open science

”Cinéma et psychanalyse: Cowards Bend the Knees, premier volet de la ”Me-Trilogy” de Guy Maddin au filtre, entre autres, de Freud et Lacan”, conférence donnée à l’ESAP de Pau.

Anne Combarnous

► **To cite this version:**

Anne Combarnous. ”Cinéma et psychanalyse: Cowards Bend the Knees, premier volet de la ”Me-Trilogy” de Guy Maddin au filtre, entre autres, de Freud et Lacan”, conférence donnée à l’ESAP de Pau.. ”Cinéma et psychanalyse: Cowards Bend the Knees, premier volet de la ”Me-Trilogy” de Guy Maddin au filtre, entre autres, de Freud et Lacan”, Mar 2015, Pau, France. hal-02477333

HAL Id: hal-02477333

<https://hal.science/hal-02477333>

Submitted on 13 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Cinéma et psychanalyse: *Cowards Bend the Knee*, premier volet de la « Me-Trilogy » de Guy Maddin, au filtre, entre autres, de Freud et Lacan »

D'un expressionnisme surréaliste, la construction obsessionnelle d'une mythologie personnelle hallucinée dans les trois films « autobiographiques » de Guy Maddin, cinéaste avant-gardiste du Manitoba au Canada, se prête bien aux jeux de « psychanalyse » tels que les théories élaborées par Lacan dans les années 60 et 70 en proposent. Il s'agira d'évoquer, suivant ce biais, les films de cette « Me-trilogy » que sont *Cowards Bend the Knees* (2003), *Brand Upon the Brain* (2006) et *My Winnipeg* (2007).



Entre « images mouvements », suivant le fil narratif du « Et après », et « images temps » (Deleuze), imprégnant le spectateur d'une poétique de l'obsession et du martèlement, ces films offrent un terrain d'analyse passionnant du jeu même des signifiants, entre signifiés toujours ratés et suppléments, joués de la répétition et de la différence, ou « différance » derridéenne. Ils présentent la matérialisation symbolique de fantasmes imaginaires, évoquant ainsi la fonction du symptôme, ou du « sinthome », tel que défini par Lacan, d'un inconscient où se tisse « le lien énigmatique de l'imaginaire, du symbolique et du réel », et font preuve en cela de la grande santé du malsain.



Où il sera question d'« Unheimlich » (l'« inquiétante étrangeté » freudienne), d'intime et d'« extime » (Lacan), reflet du sujet divisé et de la négociation par ce dernier du complexe de castration. Cette dernière thématique sera considérée en parallèle avec l'esthétique spécifique de l'obscène à l'œuvre dans ces films, une esthétique qui pose la question de la responsabilité individuelle tant de l'artiste que du spectateur. Les notions lacaniennes de « vacuole » et de « jouissance » seront également explorées en lien notamment avec l'interprétation par Lacan de ces autres notions freudiennes que sont la « *Vorstellungrepräsentanz* » et l'« *Un-begriff* », notions signifiantes pour les producteurs d'images que constitue le public visé.



Surréalisme et *Unheimlich* :

Dans une lettre à Jacques Rivière publiée dans *L'Ombilic des Limbes* (1925), Antonin Artaud, alors encore membre du groupe des Surréalistes, demandait à son ami et médecin : « Ne croyez-vous pas que ce serait maintenant le moment d'essayer de rejoindre le Cinéma avec la *réalité intime du cerveau*? » (Artaud 1925, 61 – je souligne). La lettre accompagnait un des scripts qu'Artaud avait écrit pour le cinéma, parmi les nombreux autres qu'il aura écrit par ailleurs, comme celui pour le film de Germaine Dulac, *La Coquille et le Clergyman* (1926), film qui cependant le déçut tout comme il perdit son enthousiasme pour le cinéma et les potentialités cinématographiques en lesquelles il avait d'abord cru, les idéalisant peut-être, pour se tourner quelques années après vers le théâtre qui, pour lui, « obéi[ssai]t à toutes les exigences de la vie »¹, à la condition toutefois que s'y trouve « un élément de *cruauté* à la base de tout spectacle » car, expliquait-il, « [d]ans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est *par la peau* qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits » (Artaud 164, 153 – je souligne).

La cinématographie originale et innovante (paradoxalement innovante par ses emprunts aux modes du passé) du cinéaste canadien Guy Maddin (membre du Winnipeg Film Group fondé en 1974 et ouvert à l'expérimentation) a souvent été définie comme surréaliste et onirique et pourrait être considérée en fait comme une bonne illustration de ce qu'Artaud rêvait que soit le cinéma en regard de cette « *réalité intime du cerveau* » qu'il évoquait dans sa lettre à Jacques Rivière. Elle n'est pas dénuée d'« élément[s] de cruauté » non plus. La peau des personnages y apparaît aussi, notamment dans les gros plans révélant l'expression des visages, à la façon typique des films d'avant le parlant auxquels les films en noir et blanc, sonores si muets, de

1 Cf. « ... au point de vue de l'action on ne peut comparer une image de cinéma qui, si poétique soit-elle, est limitée par la pellicule, à une image de théâtre qui obéit à toutes les exigences de la vie. » (Artaud, « Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste) » (1932) in *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964: 153).

Maddin rendent à l'évidence hommage), où filmer la peau contribue à nous faire ressentir notre propre peau par le biais des processus cinématiques de projection et d'identification. Ces éléments ne manquent pas en tout cas, parmi d'autres (dont l'emploi de la musique), qui contribuent aux effets d'étrangeté caractéristiques de certaines scènes, rendue plus étranges encore peut-être par leur apparition le plus souvent fugitive, les visions fugaces étant ce que Maddin donne généralement à voir, par l'effet des coupes multiples au montage, des caches en judas ou en œilletons, jouant sur ce qui est donné à voir ou non au spectateur, le visible et l'invisible, le dévoilé ou révélé et le dissimulé, donnant lieu à une projection du spectateur en voyeur, éventuellement intrusif – les films se prêtant bien à cet égard à une exploration psychanalytique en dehors du fait que Maddin reconnaît s'amuser aussi avec ce champ d'analyse (avec toute la distance de l'amusement).

Suivant la théorie ou la vision d'Artaud² selon laquelle la « réalité intime du cerveau » a quelque chose à voir avec la « cruauté », je me propose de voir ici en quelle mesure Maddin parvient à faire « rentrer » quelque « métaphysique » « dans nos esprits » « par la peau », et s'il y parvient, *comment*, si cela ne constitue pas un fil trop ténu en regard d'une des préoccupations majeures de la psychanalyse, sans oublier peut-être, ou sans « forclure » le corps*³ (comme le fait Artaud), car le cerveau n'est pas le seul locus d'intimité ou de mémoire des protagonistes de Guy Maddin.

Dans ce qu'il appelle avec humour, mais aussi une certaine sincérité, ses films « autobiographiques » (*Cowards Bend the Knee / Les lâches s'agenouillent* de 2003, étant le premier d'une trilogie qui comprend *Brand upon the brain! / Des trous dans la tête!* de 2006 et *My Winnipeg / Winnipeg mon amour* de 2007), mais dans d'autres de ses films également, tel *The Saddest Music in the World* (aussi de 2003) ou son premier moyen/long métrage, de 1988, *Tales from the Gimli Hospital*, sont tous caractérisés par une narration parlée ou écrite qui produit un effet d'intimité dans l'esprit des spectateurs.

[**Eg. 1er extrait:** le début de *Brand Upon the Brain!*, **0:00-02:38** version narrée par Maddin – autre par I. Rossellini]: des plans longs et déjà des visions fugaces mais entrée dans une intimité du fait des gros plans sur le visage du protagoniste, la voix off narrative qui évoque ses pensées et la poétique psychédélique des faux raccords et des subtiles variations du rythme des coupes qui nous embarque dans une subjectivité marquée.

Au-delà, la représentation de la « réalité intime » par Maddin de ses protagonistes (où le retour au passé, le travail de la mémoire ou « remembrance », et pas seulement dans BuB, occupe une place majeure) est également saturée des effets de ce que Freud aura défini comme « *Unheimlich* », leur contexte souvent restreint au cercle resserré de la famille. Le mélange paradoxal que la notion freudienne représente, si proche en sens de son antonyme « *Heimlich* » qui réfère à ce qui est de l'ordre du domestique ou appartient à la « maison », au « foyer », suggère encore davantage que ses équivalents en anglais ou en français tous les sombres secrets dont les armoires de famille sont pleines. Généralement traduit en anglais par « the uncanny », l'*Unheimlich* a posé problème aux traducteurs ou commentateurs français, certains suggérant, comme le philosophe et psychanalyste Roger Dadoun, qu'il faudrait le traduire par « inquiétante familiarité » pour bien rappeler que c'est dans la proximité ou l'intimité que quelque chose détone ou dérange, d'autres, comme François Stirn, qui introduisait l'édition de 1987 de *L'Inquiétante étrangeté*, par les « démons familiers »,⁴ correspondant mieux sans doute à ce que le terme allemand dénote en regard des notions de « foyer » et de ce qui est « familier », à ne pas négliger dans l'effet produit et les affects concernés tels que défini par Freud. Les traductions canoniques anglaise et française effacent en tout cas ces notions du familier ou de l'intime, précisément ce que pointe ou révèle la revendication du caractère autobiographique de ses films par Maddin, ou ce qu'ils nous font percevoir tout directement.

L'« étrangeté de intime », ou « l'intimement étrange(r) » comme je traduirais pour ma part, est ce que je prendrai comme second point de départ, pour la perte de proximité avec ou l'aliénation à nous-mêmes de ce qui nous est familier, ou de ce qui appartient à notre moi

2 Comme le rappelle Kristeva quelque part, « théorie » est étymologiquement lié à la notion de « vision », d'une vision spécifique toutefois: cf. « aletheia » en tant que « l'évidence », distinct d'« apocalypsis », la « révélation ».

3 Ici « forclure » à entendre en lien à la notion lacanienne de « forclusion » – non comme en Droit « perte de la faculté de faire valoir un droit par l'expiration d'un délai » (Larousse 2005), mais comme « Selon J. Lacan, rejet d'un signifiant hors de l'univers symbolique avt toute intégration à l'inconscient, qui serait à l'origine des états psychotiques » – *ibid.*).

4 Cf. François Stirn, Introduction de 1987 à *L'Inquiétante étrangeté* (1919 – tdt par Marie Bonaparte et E.Marty). Freud se posait également comme on est souvent tenté de le faire, des questions de traduction, peut-être en lien avec la complexité des transpositions tentées du médium des images des rêves, des arts, à celui du langage verbal, des mythes (?), creuset de l'analyse.

intime, que les films de Maddin illustrent de manière frappante dans leur mouvement de va-et-vient constant entre l'expression appuyée des émotions, sentiments et désirs intimes (comprenant les pulsions inconscientes), notamment par le traitement expressionniste du visage des acteurs (un trait des films muets qui ont tant inspiré le cinéaste, de Carl Theodor Dreyer, Serguei Eisenstein ou Josef von Sternberg), à une représentation de l'« extime », non en tant qu'exhibition de l'intime tel que le définit Serge Tisseron (autre psychanalyste, psychiatre, dont la réflexion à ce sujet repose surtout sur le traitement médiatique de l'intime), mais tel que défini par Lacan dans sa réflexion sur la « création » et la « sublimation » justement, en relation au « champ de la jouissance » et à la « limite intime » que constitue la « distribution du plaisir à travers le corps » conditionnant ce qu'il théorisait comme « la vacuole », ou « l'ex-time » :

[L]a dialectique même du plaisir, à savoir ce qu'elle comporte d'un niveau de simulation à la fois recherché et évité, d'une juste limite, d'un seuil, implique la centralité d'une zone, disons, interdite, parce que le plaisir y serait trop intense. Cette centralité, c'est là ce que je désigne comme le champ de la jouissance, la jouissance elle-même se définissant comme étant tout ce qui relève de la distribution du plaisir dans le corps. Cette distribution, sa limite intime, voilà ce qui conditionne ce qu'en son temps [...] j'ai désigné comme la **vacuole, cet interdit au centre, qui constitue, en somme, ce qui nous est le plus prochain, tout en nous étant extérieur**. Il faudrait faire le mot *extime* pour désigner ce dont il s'agit. (Lacan *Le Séminaire, Livre XVI – D'un Autre à l'autre* (1968-69). Paris: Seuil, 2006: 224 – italiques de Miller transcrivant Lacan, gras AC)

Le proche et le lointain, l'étranger et le familier que l'on voit s'entremêler ou se refléter l'un et l'autre dans la cinématographie de Maddin, ou encore l'intime et l'« extime » (partie du nœud dialectique, ou gordien mêlant le dedans et le dehors, moi ou ego et idéal du moi, moi et intrusion familiale), sont liés à un point de vue subjectif bien sûr, propre à la narration mais aussi à notre perception, un point de vue inscrit dans la peau, dans la chair, informé par les sens de la vue et de l'ouïe entre autres, de ce que le « je » pense du « moi » s'il s'agit de ce nœud, tout empreint du langage dans lequel il est né (langage pré-verbal ou verbal/symbolique), par le simple fait d'être né de parents, livres de chair (référence à Shylock, le *Marchant de Venise* de Shakespeare) et un intrus également.

« Je est un autre », la phrase est restée que Rimbaud écrivit (dans ses lettres à George Izambard du 13 mai 1871 et à Paul Démény du 15) et Maddin l'illustre fort bien par sa poétique cinématographique, où le « je » pourrait être « lui-même » (en tant que créateur) et un « autre », autre « moi » tel que ses acteurs-narrateurs l'incarnent.

Le thème du « je » et de « l'autre », du « je » et du moi, et, plus loin, de l'« étrangeté de l'intime » ou de l'« intimité de l'étrange(r) », correspond tout naturellement d'ailleurs avec le poétique, si l'on ne s'arrête pas aux questions d'énonciation, notamment par cette spécificité que la poésie partage avec le cinéma d'« écrire » ou de « penser » en « images », qu'elles soient fixes ou mobiles (ou (é)mouvantes), non seulement en provenance du cerveau et qu'il s'agisse de pensée consciente ou non (Maddin incluant dans ses films pas mal de texte écrit, de pensée consciente donc, mais renvoyant aussi aux fantasmes et aux rêves), mais aussi avec le corps, la surface de la peau, les vibrations de la lumière et des sons, la musique, les voix, les rythmes (cf. la notion de « *chora* sémiotique » chez Kristeva). Ce sont ces éléments, de même que le souffle et le vent (ou les sons fabriqués du vent, de la mer, de la ville), parmi d'autres traits récurrents dans la représentation par Maddin de l'intériorité ou de l'extériorité, qui constituent la poétique de Maddin, ou plutôt son « esthétique » (pour suivre la distinction qu'établit Jacques Rancière entre la notion d'art qui donne à sentir et d'« art qui pense » ou « pensée » de l'art »)⁵ esthétique, disais-je, de ce que l'on pourrait appeler le « jaillissement », pour référer à ce qui soudain à l'écran apparaît comme « incongru », « bizarre », voire « obscène ». Fonctionnant comme la matérialisation de fantasmes imaginaires ou de rêves, du fait de l'usage récurrent de jeux d'images, de flashbacks et de montages en boucle signalant des jeux de déplacements et de condensations, mais aussi du fait du flou qu'apporte le grain du 8mm qu'utilise Maddin,⁶ combiné à des jeux de contrastes appuyés, remplis de traces

5 Cf. *L'inconscient esthétique* – en lien précisément avec les recherches de Freud sur l'*Unheimlich* en art –, où l'« esthétique » est définie comme « la pensée de l'art » (13).

6 Cf. ce qu'écrit William Beard de l'effet qu'ont les images « dégradées » de *Cowards Bend the Knee*

métafilmiques rompant avec la logique de la continuité narrative propre à l'« image-mouvement » (Deleuze), les films de Maddin nous renvoient à notre propre façon de produire des images, en appelant ainsi à l'analyse telle que Lacan la définissait, c'est-à-dire comme analyse incluant, au-delà de celle des signifiants constituant le « sujet » par ce qui est « dit » (sujet en analyse), ou, dans le cas du cinéma, par ce qui est narré mais aussi rendu visible ou audible, une tentative de définir le désir de l'analyste lui-même, d'atteindre une définition de ce qui peut être fait avec la connaissance du « sujet supposé savoir » (du sujet analyste).⁷ C'est là qu'il sera question de « jouissance »⁸ aussi...

Pour ce qui est de l'obscène, brièvement évoqué, le terme peut paraître paradoxal en tant que les obscénités dont il sera question ici font bien partie de scènes montrées, quand « ob » voudrait dire « hors de » (la scène), mais ne sont pas tout à fait ce que Linda Williams notamment, qui a travaillé sur cette question, appelle des « on-/en-scénités » (ma traduction), i.e. les images, supposément obscènes que les législateurs eux-mêmes en fait rendent visibles en les dénonçant (Cf. *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"* (1999): 280-82, 285-86)⁹ bien que la façon dont Maddin nous montre ce type d'images les marque aussi d'un sceau particulier pour le spectateur.¹⁰ Montage rapide, œilletons, entraperçus (dignes des vibrations de « l'entrevision » selon Jankélévitch¹¹) constituent cette esthétique du jaillissement, du coup d'œil, ou de l'obscène soudain qui est propre à ce qui s'opère dans la cinématographie de Maddin, une cinématographie qui nous invite le plus souvent à occuper justement une position de voyeur, comme l'a fait *Cowards Bend the Knee* tout particulièrement qui fut d'abord monté pour être montré exclusivement au sein d'une installation avec des boîtes à œilletons à la galerie d'art The Power Plant à Toronto.

La vacuole: au spectateur (/autre auteur) de remplir les manques

notamment dans son ouvrage sur Maddin – *Into the Past: The Cinema of Guy Maddin*. Toronto: University of Toronto Press, 2010: 220.

7 Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX. Encore* (1972-1973). Paris: Seuil, 1975: 120-124.

8 Encore un glissement du juridique au psychanalytique, où jouissance a aussi à voir avec « usufruit », en tant qu'usage/ jouissance d'un bien...

9 C'est L. Williams qui met en avant ce paradoxe, la mise en avant des corps et des plaisirs pourtant présentés comme "obscènes", i.e. devant être dissimulés à la vue, mis sous clef dans un « musée secret » [appellation que Williams reprend de Walter Kendrick dans *Pornography in Modern Culture* (1987), qui évoquait le « Secret Museum » comme le lieu tenu secret par quelques anthropologues du anglosaxons du XIX^e siècle, lieu de tenue surtout hors de la vue des femmes, de ce qu'ils avaient circonscrit comme obscène sur les murs juste découverts de Pompéi (Williams, 12)]. C'est la mise en avant de l'obscène, cet « on-scène » dont Williams explore la problématique une mise en avant problématique car pour Williams rendant non pas plus « socialement acceptables » mais plus « vulnérables à l'attaque » les individus à la sexualité déviante, tels les homosexuels ou les sado-masochistes, comme ce fut apparemment le cas dans l'Amérique des années 80, gagnée au néo-conservatisme (288).

10 Cf. aussi la notion de « deixis » à laquelle Saige Walton réfère pour définir la cinématographie de Maddin dans un article en anglais qui traite à la fois de *Cowards* et de *Brand upon the Brain*. Elle conclut très justement, je traduis : « le cinéma de Guy Maddin s'adresse à notre chair sensible (« our feeling flesh ») à travers « des gestes déictiques [deictic gestures] auxquels nos corps répondent sans hésitation [decisely] » (219). Informé par la théorie esthétique du baroque de même que des commentaires de Deleuze sur le pli leibnizien, qui relie aussi dehors et dedans, son article met l'accent sur le corps et sa/ses surfaces davantage encore que je ne le fais ici, rappelant notamment que, dans la tradition baroque dans laquelle les films de Maddin s'inscrivent aussi (elle rappelle qu'il fait appel au « réalisme de chair et de sang du baroque » [he "calls up the flesh-and-blood realism of the baroque" – 212], « artifice et affects sont intimement liés » ["artifice and affects are intimately conjoined" – 208].

11 Cf. Jankélévitch: 60-76 – 64-65 en particulier, sur le moment, l'instant, où quelque « intuition spontanée » nous permet de saisir l'insaisissable (seulement pour le laisser filer ensuite, indéfini dans son essence, incertains que nous sommes de le définir même en tant que substance à la fin), sans doute car « le devenir est l'émergence continuée de l'être » (32), l'être toujours donnant lieu à un autre être? Cf. aussi "L'apparition est donc avènement de l'être à un autre être", in "Apparition et devenir", 32, 35 – où « Paraître » et « Apparaître » sont distingués, mais aussi « Paraître » et « Devenir », où sont également évoquées les « vibrations », l'« apparition » étant comme « de nature vibratoire, étant lumière continuellement et alternativement éteinte et rallumée », mais aussi « la tendance à la visibilité et plus spécialement à la corporéité, l'attrait de l'existence spatiale », etc. toutes notions qui ne peuvent pas être traitées ici mais ont à voir avec ce que l'on trouve dans Maddin, sa façon de rendre l'intime visible à l'écran.

En relation à l'obscène, le tout début de **Cowards** pourrait d'ailleurs être considéré comme une illustration amusante de la « vacuole », « extime » théorisée par Lacan, « cet interdit, au centre », ou pourrait s'interpréter comme telle si Maddin jouait directement avec la théorie et la terminologie lacanienne, ce qu'il ne fait pas explicitement en tout cas. C'est une lecture possible, un jeu sur les signifiants que je propose de mon point de vue (faillible) d'analyste. [Les images parleront mieux – 2nd **bref extrait : 0:00-0:23**]: un homme en long manteau, un microscope, une main et à travers une sorte de judas ou d'œilleton en cache, se trouve en gros plan cette main effectuant pour finir le geste de masturber un pénis absent.

Le plan en œilleton est un trait caractéristique des films de Maddin, avec un bord noir assez large et de contour pas toujours régulier qui donne à la percée, à l' « orifice » dans le cache un aspect plus organique que fabriqué, et dès lors plus aisément associable pour le voyeur à à l'origine du fantasme ou cauchemar de dévoration ou d'avalement par l'orifice génital féminin peut-être, *vagina dentata*, origine aussi, sinon « du monde » comme dans le tableau de Courbet, du moins de la pulsion scopique, la pulsion principale qu'il nous est donné à « cultiver » en un sens par Maddin, ou dont nous sommes rendus conscients en regardant ses films.¹²

Anecdotiquement, que le bord de ces caches ne soit pas découpé à la machine mais plus probablement à la main pourrait être un élément supplémentaire du réseau de signifiante de **Cowards** en particulier, où les mains sont un point de focalisation non négligeable (dans le sous-titre du film également : ou les Mains bleues).

La main qui nous est montrée au tout début, dans ce geste, non de création sublimant, mais prosaïquement onaniste, ne participe pas toutefois à la transgression d'un tabou. Elle agit afin de recueillir du sperme pour quelque expérience scientifique. Une goutte de ce sperme, placé sur une lamelle sous un microscope, révèle alors les joueurs de hockey sur une patinoire de jeu (avant un recentrement de la caméra qui zoome sur le protagoniste, Guy): inversion bien particulière que cela représente des micro- et macro-cosmes (sexe en laboratoire donnant lieu à personnages dans une arène de hockey) – comme un jeu d'auto-dérision du réalisateur concernant sa source d'inspiration (les moments de son enfance passés au stade de hockey de Winnipeg où son père fut un certain temps entraîneur), avertissement dans le même temps que le film jouera sur la subversion des tabous et que les héros du sport national (le hockey-sur-glace pour les Canadiens comme le foot pour les Français ou les Anglais) ne sont que des gouttes de sperme au fond....

Le fait que nul pénis ne soit visible nous pousse à le reconstruire par nous-mêmes dans nos cerveaux, pour compléter l'« image » vue, au-delà du visible. C'est bien là un cheminement opposé à celui de la prohibition par ou la dénonciation de l'obscène par quelque autorité bannissant le supposé obscène de la scène car il n'y a rien à voir ici qui soit à dénoncer. [La dénonciation ou la prohibition, de toute façon fait de l'obscène l'« on/en-scène » (pour délier/différer en français le mot de Williams) du moins dans le débat public suscité à son propos, manifestation de la perversion de l'autorité de censure]. Il n'y a rien à voir qui soit proprement « obscène », à écarter de la scène, car nous sommes ceux qui apportons l'obscène « sur scène », sur la scène recréée dans notre imaginaire, à la condition, bien sûr, que nous acceptons de nous prêter au jeu de recourir à notre expérience de faits et gestes intimes, à ce qui fait partie de notre secrète intimité pour reconstruire cet invisible – i.e. à la condition que nous acceptons de considérer de front, voir de face ce qui reste encore considéré comme tabou pour beaucoup, parmi d'autres dérives et déviances ou obscénités que Maddin présente, sans les censurer nous-mêmes dans la fabrique d'images de nos cerveaux.

And now for some ob- or on-scenities(?)! Quelques extraits de **Cowards** pour illustrer cette esthétique toute spécifique de l'obscène chez Maddin.

Début du chap. 3 « Upon a Pile of Hockey gloves » [3rd **extrait 12:24-13:44**] montage rapide, boucles et faux raccords caractéristiques, la multiplication des angles de vue dupliquant les changements de position des personnages.

Maddin travaille souvent avec deux ou trois autres caméras filmant en simultanée certaines scènes, tenues par l'un ou l'autre de ses équipiers, acteurs, opérateur entre autres techniciens. Petite équipe des mêmes que la sienne souvent, parmi laquelle l'acteur Louis Negin qui joue le collecteur de sperme/ le chirurgien aussi et médecin de l'équipe de hockey ici, que l'on

12 La pulsion scopique est une parmi d'autres (pulsions orale, anale, et invocatoire), en rapport avec la « béance de l'inconscient » selon Lacan dans leur spécificité commune avec elle de ne « jamais pouvoir se fermer ». C'est dans ces pages du chapitre "De l'amour à la libido" du *Séminaire. Livre XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse*, qu'il réfère à la « lamelle » comme ayant « un bord » et comme venant « s'insérer sur la zone érogène, c'est-à-dire sur l'un des orifices du corps, en tant que ces orifices – toute notre expérience le montre – sont liés à l'ouverture-fermeture de la béance de l'inconscient » (Lacan 1964, 223-224).

retrouve dans *Keyhole* (2011 – *Ulysse souviens-toi*) ou Darcy Fehr qui joue l'alter-ego de Maddin dans *Cowards* et *My Winnipeg*, ou le monteur John Gurdebeke fidèle de toujours qui collabore aussi aux idées de script.

Pour en revenir à la scène, on note l'effet stroboscopique que produisent les contrastes élevés alliés à la multiplicité des coupes faisant varier lumière et obscurité. Cette autre multiplicité, après celle des angles, des coupes au montage pourrait sembler dupliquer quant à elle le regard fasciné si pas tout à fait enchanté du protagoniste. Dans cette scène en fait Guy se trouve soumis, proprement soumis si l'on considère les points de vue et le jeu de(s) mains qui se déroule, par le personnage féminin, Meta (Melissa Dionisio) à moitié nue, dont l'attitude mêle provocation et prohibition et dont le principal instrument de domination, montré furtivement en insert, entraperçu, en coup d'œil, de cette façon typique de Maddin (héritée des inserts entre autres coupes rapides de Sternberg ou Eisenstein), est un simple peigne, avec lequel, une fois qu'elle est parvenue à faire rouler Guy pour qu'il se retrouve allongé sur le dos, elle se met à se peigner. Meta vient dans cette scène de gagner l'amour de Guy en le faisant abandonner sa femme, Veronica (Amy Stewart), délaissée sur la table d'opération du Dr Fusi (Louis Negin) en préparatif pour ce que l'on comprend être une interruption de grossesse, notamment du fait du gros plan soudain sur un fouet à pâtisserie que le Dr Fusi manie de manière presque menaçante tout près des jambes écartées de Veronica – détail sordide sur le processus à venir en regard de l'œuf potentiel dans le ventre de Veronica, si nous complétons aussi cette image dans notre cerveau. Voilà bien le type de détail comme de scène qui contribue, comme le peigne, à l'effet d'inquiétante étrangeté (d'étrangeté intime) et d'obscène soudain, de façon plus crue et comique à la fois, si nous complétons bien sûr l'image mentalement.

La scène avec Meta pourrait se définir comme une première étape dans la découverte par Guy de la liberté sexuelle en un sens, et au-delà de ce qui repose « au-delà du principe de plaisir » (Freud encore), comme il va s'en retourner progressivement ensuite vers Veronica, plus tard réapparue en fantôme d'elle-même, mais qu'il prendra pour une autre, dans son enthousiasme à l'idée de rencontrer une « nouvelle fille », enthousiasme souligné par la reprise du carton / intertitre « Oh the joy, the joy, the joy! Of meeting a new girl! » Les répétitions de ce type est un des autres traits de la cinématographie de Maddin, que l'on pourrait être tenté d'ailleurs de rapprocher aussi de ce que Freud définit dans *l'Unheimlich* comme l'« automatisme de répétition » régissant « dans l'inconscient psychique » « qui émane des pulsions instinctives, automatisme dépendant sans doute de la nature la plus intime des instincts, et assez fort pour s'affirmer par-delà le principe de plaisir. Il prête à certains côtés de la vie psychique un caractère démoniaque [...] » (Freud 1919, 68). Veronica ressuscitée, spectre si non tout à fait un démon, rejettera Guy à la fin lui ayant à l'évidence et contre toute attente préféré son père depuis un certain temps. Le pèlerinage amoureux symbolique que retrace le film se montrera dès lors très infructueux, nulle partie de plaisir, mais toujours le plaisir indéfiniment différé, ; la « loi du père » prévalant et Guy finissant parmi les « lâches » ou couards qui « s'agenouillent » (son mannequin dans le musée de cire au sein de l'arène de hockey où se déroulent la plupart des scènes du film plie en effet le genou). Et c'est bien ce que les mots du carton / intertitre du dernier plan du film semblent exprimer explicitement comme morale ou moralité à l'histoire, une morale prise en charge précisément par le père fictif du Guy fictif au centre du film (passons outre la revendication « autobiographique » de l'auteur) [4^{ème} extrait/ capture 01:01:11-01:01:33] : « Like the French Foreign Legion, the Museum [the Manitoba Hall of Fame attached to the former Hockey Arena in Winnipeg] is a sanctuary – in this case [once Guy has been included in it as yet another wax figure], for cowards, for husbands afraid to face the burdens – nay, the terrors – of living with wives and families. » (Maddin Sr.) [je souligne. Traduction : « Comme la Légion, le Musée [le temple de la gloire rattaché au grand stade de hockey du Manitoba] est un refuge – dans ce cas-ci, pour les couards (/lâches), les maris craignant d'affronter le fardeau, non le supplice (/le poids, la terreur même), de la vie en famille avec femme et enfants. »]

Il s'agit bien du champ domestique de ce « foyer » de tous les diables ou démons effrayants, où se jouent les terreurs ou les angoisses de *l'Unheimlich*, potentiellement relié aux souvenirs qu'aura laissé à Maddin son vrai père, soit au stade de hockey soit lors de ses départs pour de longues promenades en voiture où il n'amenait personne, fuyant bien, en un sens, sa famille – souvenirs que Maddin relate avec la distance de l'humour dans la brochure du DVD, mettant à distance le pathos éventuel de cette « remembrance » (cf BuB pour l'emploi du terme).

La soumission de Guy pliant le genou est également soulignée dans la scène du peigne avec Meta, avec une inversion assez frappante des effets opérants, comme avec le fouet à pâtisserie, entre l'ordinaire et l'obscène, quand l'ordinaire, dans la façon dont il est montré, ce coup d'œil de nous sollicité, "entrevision", apparaît comme l'obscène menaçant, instrument de

pouvoir de la femme dominante, soumettant le moi du protagoniste par sa promesse de plaisirs toujours différés (comme l'exprime sa poitrine bien mise en avant dans la lumière).

Le film bien sûr peut se lire aussi comme une fable sur la création, comme son incipit le suggère de même que ses jeux de déplacements ou glissements, tel le peigne ici, substitut potentiel du pouvoir phallique (féminin), en tant qu'instrument de quelque « jouissance phallique » peut-être de l'Autre corps (masculin/ corps de « gars » – a « guy » in English), ou substitut d'un pouvoir oral/dental terrifiant, *vagina dentata* donc, comme l'induisent la manière de filmer, le peigne semblant animé de vibrations, mais aussi l'accent sur les mains potentiellement créatrices. Le sous-titre du film *Cowards Bend the Knee, or The Blue Hands*, dévoile sa reprise d'un thème déjà traité par Robert Wiene en 1924 dans *Orlacs Hände* avec le célèbre acteur de l'époque Conrad Veidt, et par Karl Freund en 1935 dans *Mad Love* avec Peter Lorre, adapté des *Mains d'Orlac* de Maurice Renard (1921), bien que la substitution des mains de Guy dans *Cowards* ne soit pas faite avec celle d'un assassin mais d'un homme assassiné, nommément les mains du père de Meta, Chas (le second nom du père de Maddin en fait), tué par sa propre femme, Liliom. Le vœu de Meta, incarnation contemporaine de l'Electre d'Euripide dont s'est également inspiré Maddin, vœu qu'elle réalise, est en effet que les mains de Guy soient remplacées par celle de son père et qu'il venge son père avec ces dernières. La substitution est également l'exigence qu'elle donne à Guy pour l'autoriser à la toucher – avec les mains de son père à elle donc, ce qui suggère à la fois son fétichisme et son attrait incestueux.

La substitution est une blague ("a hoax") comme le Dr Fusi le révélera plus tard à Guy qui n'y aura vu que du feu. Mais avant que la vérité ne soit révélée, tous y croient sauf le spectateur qui a vu. [Eg. 4^{ème} extrait: 21:45-22:50 – l'opération] L'on serait tenté de voir dans ces « Mains bleues », sinon un parallèle avec « Barbe Bleue », du moins, associé à l'*Unheimlich*, la notion d'« introjection de la loi » (que l'on trouve chez les psychanalystes anglais actifs dans les années 20 à 70, Melanie Klein et Daniel Winnicott, opposés sur par ailleurs bien des points), une autre façon de définir l'« extime » ou la « vacuole », i.e. une « zone d'interdit », car les mains sont en réalité celles de Guy tout du long, dès lors lui sont (ou devraient lui être) familières, part intime qu'elles sont de lui-même, mais lui, ne les reconnaissant pas, croyant qu'il s'agit des mains d'un mort, les associe au royaume des morts (la peinture bleue employée par le Dr Fusi suggérant une imitation de la teinte de la mort même (bleu//nuit) dans ce film noir et blanc). Il les maintient aussi dissimulées la plupart du temps, portant des gants – une seconde peau soulignant d'autant l'aliénation subie de ses propres mains. A l'évidence Guy est sous le coup de ce que Freud définissait comme le second type d'*Unheimlich*, lié à la peur primitive du retour des morts à la vie (en lien aux croyances animistes ou à la croyance dans le pouvoir tout-puissant de la pensée magique), une peur seulement « surmontée » dans notre civilisation moderne mais que Freud voyait comme pouvant toujours nous affecter, nous faire douter, et défier les avancées de la raison (72-73, 78).

Toujours est-il que les mains de Guy agissent comme les mains d'un vivant, doué d'ailleurs d'un « élan vital » évident (Bergson, *L'évolution créatrice*, 1907), bien qu'apparemment contrôlées par des instincts ou des pulsions, le « ça », non le moi, illustrant en cela le premier type d'*Unheimlich* défini par Freud, associé au retour du refoulé en termes de fantasmes infantiles réprimés, notamment la pulsion sexuelle refoulée (ibid., 72), à mettre en parallèle avec la pulsion de mort, alliée, dans l'interprétation lacanienne, à la puissance opérante de la « jouissance », le signifiant incluant les deux pulsions de vie et de mort: « la vie non pas sans la mort »¹³; retour producteur d'*Unheimlich* par le trouble qu'il produit de l'émotion dans son rappel ou sa revivification des affects premiers, principalement l'angoisse et la peur en lien au complexe de castration. Si non des mains de meurtriers, les « mains bleues » de Guy ne peuvent pas, croit-il, lui appartenir, comme si les désirs sexuels qu'elles incarnent n'étaient pas les siens non plus (encore un déplacement métonymique ici du désir sexuel au désir de toucher), ce qui explique pourquoi il agit comme il le fait, sans contrôler complètement ses actes, comme un sujet divisé que la fragmentation toute symbolique de son corps, ses « mains bleues », incarnent.

L'on pourrait se demander bien sûr comment il a pu se laisser illusionner et se croire non agent de ses désirs, ou actes, ou de ce qui lui arrive, innocent en quelque sorte de ses actions. Sans doute est-il trop content (comme un « lâche » le serait) d'avoir ailleurs qu'en lui-même une explication possible de son comportement, indépendante de sa volonté propre, ces « mains bleues » bien sûr, et au-delà les vamps que Maddin met en scène, au rouge à lèvres que l'on imagine aisément sanguin et aux poses de tentatrices, Meta lui offrant assez

13 Cf. Toboul, 9.

généreusement sa poitrine, comme sa mère, qui cherche aussi à séduire Guy, Liliom (incarnée à l'écran par Tara Birtwhistle, moitié fleur, moitié lionne dans son jeu d'actrice comme dans le nom de son personnage, le « lis tigré » à proximité de ce prénom emprunté par Maddin à Fritz Lang sans savoir qu'il s'agissait du nom d'un personnage masculin) .

Moins inoffensifs que le peigne, mais opérant peut-être de façon similaire dans l'économie du film, d'autres objets menaçants se retrouvent dans *Cowards* et les autres des films de Maddin, une paire de ciseaux notamment dont Guy se sert au salon de coiffure de Liliom, blessant accidentellement une cliente (en fait poussé par Liliom elle-même une fois que la substitution des mains de Guy, comme il le croit, a eu lieu). La caméra se rapproche alors pour offrir un gros plan sur le sang et les cheveux laissés sur la lame des ciseaux [**5ème extrait Cowards 30:12-30:20**], et l'association renvoie notre imaginaire au sexe d'une femme. Le salon de beauté, devrais-je ajouter, est à l'image de celui fait restauré par Maddin pour le tournage de *My Winnipeg*, [**6ème extrait : MW**] le véritable salon que tenait sa tante et sa mère et au-dessus duquel il aura passé une part de son enfance, avec mère et père, tante et grand-mère (mises en scène en tant que Grandma et Liliom ds *Cowards*), frère et sœurs. L'autobiographique jaillit ici de façon surprenante. Pas étonnant que ce soit sur ces points que surgit une telle condensation visuelle, avec la distance que l'humour introduit, de ce que l'on serait tenté d'interpréter comme le tabou d'inceste. Dans tous les cas, la coupure avec les ciseaux pourrait être considérée comme un substitut symbolique du pouvoir sexuel mal contrôlé ou déplacé de Guy, initiant la castration effective, déplacée qui interviendra sur la fin avec la véritable opération par laquelle Guy perdra bien ses mains. Suivant l'incident, Liliom, la « propriétaire » du salon, interdit à Guy d'utiliser ce pouvoir (de « coupure »), pour ainsi dire – tout comme sa fille Meta lui interdisait de la toucher dans la scène au peigne. Liliom réduit alors l'emploi de Guy à la prise en charge des petits – non plus des femmes adultes. Mais cela conduit à une autre scène où la menace est ressentie d'autant plus fortement peut-être que la victime potentielle est un nourrisson presque, dont la main se trouve dans celle de Guy, lui équipé d'une simple lime à ongles, dont on craint pourtant qu'elle n'entre dans la peau de l'enfant comme le suggèrent les changements rapides d'angles de vue et le montage rapide, avec la juxtaposition de gros plan sur la main de Guy englobant celle, toute petite, de l'enfant [**7ème extrait : 30:20-30:42 end of the chapter**]. Le plan est très bref mais néanmoins (ou d'autant plus?) marquant, surtout que l'enfant pourrait bien être celui déjà entrevu dans un autre scène assez brève, qui offre peut-être les plans les plus bizarres et les plus obscènes du film à proprement parler, comme on le verra bientôt.

La scène aux ciseaux apparaît en fait après que Guy a trouvé un emploi au salon à la suite d'un « entretien privé » avec la mère de Meta, Clytemnestre réincarnée, où Guy ne parvient pas à la tuer comme Meta le lui a commandé. Il semblerait que ses mains en fait ou plutôt sa main droite lui fasse(nt) défaut comme elle semble d'abord suivre ses intentions de strangulation mais se retrouve vite tentée par la poitrine de Liliom, avec le montage en boucle caractéristique suggérant quelque « automatisme de répétition », ou une répétition automatique (avec variations), qui suggère son hésitation, sa perte de contrôle, l'état d'envoûtement où il se trouve [**8ème extrait: 26:50-27:34 /54**]. Nos seulement il n'achève pas sa mission, mais il substitue aussi au meurtre qu'il est censé commettre une autre action, que l'on pourrait dénommer proprement obscène si elle avait été montrée à l'écran, car elle reste encore hors écran, laissant encore au spectateur la charge de la compléter en imagination, Maddin s'amusant à l'évidence à nous rendre complices, si non témoins oculaires, de la prise en charge narrative.

L'action ou le geste, est plus que simplement suggérée par le titre du chapitre en question : « Chapter 5 – Fisty »/ Néologisme de Maddin jouant sur « fist »= le poing et feisty »=combatif > A la poigne nécessaire?). Guy, à qui l'on a fait croire que ses nouvelles mains avaient « une mémoire » (comme de lorsque le père et la mère de Meta s'aimaient , le temps de leur Lune de Miel, comme un autre carton l'évoque), se trouve irrésistiblement attiré par la poitrine de Liliom et, bien qu'il essaie de contrôler cette (fausse) mémoire de ses mains et ce désir ou cette pulsion, comme le mouvement de va-et-vient souligné de son bras droit du cou de Liliom à sa poitrine le signale, il la retourne soudain, soulève sa jupe, la main droite levée en un poing précisément, quand d'autres images juxtaposées sont insérées, opérant cette esthétique de l'obscène, en coup d'œil, caractéristique de Maddin, et signalant peut-être aussi la confusion de Guy en regard de ce qu'il est sur le point de faire (quand un bref moment auparavant il avait en tête, croit-on comprendre par un carton, que les lavabos eux-mêmes dans le salon (« Those fatal sinks! ») étaient ce qui conduisait sa main à plonger vers la poitrine de Liliom [jeu de mot en anglais sur sink = évier ou lavabo et sink = plonger / sombrer] [**9ème extrait: > plan-26:47**]. C'est à ce point en effet que l'on trouve,

juxtaposés et repris en montage en boucle rapide, des plans montrant Grandma (joué à l'écran pas la mère de Guy Maddin, lui-même, ce qui rend le roman familial freudien presque complet), assise tranquillement, dans un contraste surprenant avec la pose lascive de Liliom, à écouter la musique de son phonographe, dont le pavillon apparaît soudain dans quelques brefs inserts (une image chère à Maddin, que l'on retrouve dans BuB, et qui aurait à voir avec l'effet d'intimité produit par la perception auditive à travers ces deux autres orifices que l'on ne peut fermer dans le corps, reliés potentiellement à cette « béance de l'inconscient » relevée par Lacan), mais surtout des plans de trompette sont insérés, avec des inserts très rapides en montrant le pavillon également, similaires à ceux du phonographe, et enfin des gros plans de la main du trompettiste fermée en un poing également dont il s'apprête à boucher sa trompette, ajoutant ou accomplissant l'obscénité (déplacée) à l'écran (véritablement ob/off-scène) d'une relation où nulle intimité n'est établie mais où se joue en réalité une lutte pour le pouvoir. [10ème extrait : <26:47-....]

Le résultat toutefois défie le stéréotype comme le visage de Liliom apparaît resplendissant et le carton suivant signale la réussite de Guy « s'étant gagné un emploi au salon ». La violence à son moi profond que Guy subit là, comme dans le reste du film, peut bien paraître en tout cas plus forte et frappante au fond (c'est l'intertitre qui le suggère si on en perçoit l'ironie) que celle subie par le corps féminin dans le « fist-fuck » sublimé (aussi parce c'est à Guy que nous sommes plutôt amenés à nous identifier malgré un récit à la 3ème personne, moins intime qu'une narration à la première comme dans BuB ou MW). La violence elle-même est annulée dans sa production non de douleur mais de plaisir dans le corps d'une Liliom sadomasochiste – autre stéréotype, celui de la « femme sadienne » tel que définie par Angela Carter dans son essai de 1979¹⁴, celui de la « mère » des fantasmes sexuels douée d'un certain pouvoir phallique, que le fouet que Liliom porte ailleurs symbolise aussi, de même que son titre de « propriétaire ». L'offre au-delà de cette violence ou cette cruauté reléguée « ob/off-scène », ou hors champ, est d'un simple intervalle comique en sorte, où le sens de la tragédie grecque imprégnant le film se voit tourné en parodie de romance érotique et la commande de meurtre et nos attentes en conséquence contrariées se trouvent compensées par cet innommable et innommé, non montrable « fist-fucking », substitut de punition sans effet sur la méchante. Bien qu'il ne parvienne pas à son but, vu le plaisir évident qu'il procure à Liliom, le geste entre bien dans la structure de revanche de cette comédie burlesque, à son avantage en un sens, dont la difficulté à surmonter les menaces de castration font l'objet d'une attention particulière, sont l'objet principal du film, à relier potentiellement au commentaire de Maddin sur son film comme confession de sa propre couardise (/lâcheté).¹⁵

Fuir ses responsabilités: l'échappée par la création et la mise en scène de soi

L'imbrication de l'intimité et des relations de pouvoir se trouve en fait mise à jour dans la série de plans la plus obscène du film peut-être, qui précède l'« entretien privé » précisément, opposant pouvoir et intimité.

Ces plans montrent Liliom qui s'apprête à recevoir Guy et chasse les derniers clients du salon, transformé en « bordello » de nuit, comme nous en sommes prévenus par un carton, et l'on voit deux clients justement, en pleine action... sexuelle [11ème extrait: 25:52-26:15]. Rien de surprenant dans celle-ci si le salon est devenu palais des plaisirs, mais la scène brise la linéarité narrative, et elle montre surtout un nourrisson dont la présence est pour le moins inattendue. Il s'agit d'une scène primitive typique, illustrant le premier type d'*Unheimlich*, provoqué par le retour des fantasmes (infantiles) refoulés. Inceste et répression, devrais-je ajouter, sont des thèmes majeurs de l'œuvre de Maddin, qui commentant son film *Careful* de 1992 le définit, par exemple, comme un « *traumerei* [une rêverie] pro-inceste sur la montagne », où le protagoniste Grigorss « doit endurer des fessées [paddy-whacks] de privation œdipienne pour gagner l'amour de sa bien aimée ».¹⁶

Et il s'agit encore, si l'on prend en compte la cinématographie à l'œuvre, avec les déviances dupliquées par la variation des angles de vue et de l'échelle des plans juxtaposés en montage rapide dans la séquence, de surprendre le spectateur par une juxtaposition curieuse entre le familial ou le domestique (Liliom ici chez elle, l'enfant avec ses petits jambes qui

14 Cf. *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography* (1979) d'Angela Carter (1940-1992) romancière, par ailleurs grande productrice d'« images » dans ses écrits – cf. *The Bloody Chamber* collection of Stories 1979 too) as a good read in English!

15 Cf. le livret du DVD, dans lequel Maddin évoque sa couardise comme la cause de son empêchement quasi maladif à mettre facilement un terme à des relations amoureuses.

16 Ma traduction – cf. Guy Maddin, *From the Atelier Tovar: Selected Writings*. Toronto: Coach House Books, 2003: 93.

gigotent) et ce qui appartient à un tout autre genre, la respiration forte et gutturale de l'homme tout près de l'enfant qui pleure, sans oublier la musique orchestrale dont on entend monter les sons, la nudité des corps, le rythme mécanique marquant leur performance. *Cowards* n'est pas un film pornographique bien sûr, mais avec le matelas posé directement au sol où l'homme et la femme s'accouple sans sentiment, le regard répété de l'homme vers Liliom (qui fume, fouet à la main sans doute comme on en entendra claquer au départ précipité du couple), comme s'il espérait qu'elle allait lui laisser finir ce qu'il a commencé, le coup d'œil rapide de la femme vers la caméra (le couple pris à la distance d'un plan toutefois assez éloigné), mais surtout avec la main de la femme tenant l'enfant par la jambe, comme la caméra le montre dans un zoom, la scène pose clairement la sexualité, encore une fois, comme une sorte de déviation ou déviance à l'opposé de l'intime –rompant par ailleurs l'intimité première de la mère et de l'enfant–, et de l'« amour vrai » (ce que Guy recherche mais semble ne jamais devoir trouver). Lacan posait les choses à l'inverse, semble-t-il, dans "De l'amour à la libido", mais pour atteindre une conclusion similaire peut-être, si l'on n'oublie pas les associations qu'il tisse, suivant celles de Freud, entre pulsion sexuelle et pulsion de mort, et entre narcissisme et pulsion de vie et amour, qu'il s'agisse de narcissisme primitif ou primaire (Lacan 1964, 210-224). La sexualité en tout cas, dans cette forme économique plus proche du commerce en apparence que de l'amour partagé (plus près de sa « valeur d'échange », ou "commarxe" dans le jeu de mot de Lacan – *Encore*, 124) est présenté comme associé de très près à la notion de quelque interdit, compréhensible du fait de la proximité du nourrisson, tout comme la scène suggère éventuellement que déviance ou perversion seront en premier lieu vécus dans le cercle intime de la famille, même réduite au noyau de la mère et de l'enfant comme ici. Il ne s'agit pas de dire que Maddin avait l'intention de véhiculer un message moral, ce n'est pas le cas, mais il pointe bien ce que l'on pourrait voir comme des phénomènes sociaux importants et sans doute qu'il ne choque pas dans le simple but de choquer.

En fait, la « vacuole » définie par Lacan comme « extime », « zone centrale... de l'interdit » dans le moi, tel une forme d'idéal du moi, que l'on sent bien à l'œuvre dans les tentatives de Guy de se restreindre, de réprimer ses pulsions, pourrait être considérée comme « représentée » par la « représentation » même, à la fois de la main en position de masturbation du tout début du film que dans cette séquence de plans obscènes – l'excès dans ces derniers se substituant au manque dans le premier, en parallèle peut-être avec ce que Lacan interprète de la *Vorstellungrepräsentanz* dans la théorie freudienne comme « ce qui représente la représentation » et reste dès lors ouvert à toutes sortes de déplacements et de substitutions (Toboul, 83-85; Lacan 1964, 242-43). Cette esthétique du soudain obscène ou du coup d'œil met bien en avant les manques en tous cas et pourrait bien être redéfinie comme esthétique du désir et de ce qui opère la représentation du Réel « impossible » surgissant derrière la fantasmagorie.

La déviation et la prohibition que les deux scènes quasiment extra-diégétique de *Cowards* évoquées précédemment signifient (de la main et du couple s'accouplant, scènes extra-diégétique car sans rapport direct avec le protagoniste ou l'intrigue) sont liées de près à la représentation de l'attitude prohibitive des femmes et de la figure du père dans les films de Maddin, cause des frustrations de Guy, de sa castration symbolique et de sa castration réelle.

De manière similaire, Maddin, lui aussi fétichiste, utilise ce trope des « mains bleues », de façon assez typique, comme une autre figure de l'intime quand l'intime n'est pas tout à fait sous le contrôle du sujet ou se retrouve intriqué dans l'extime lui-même. Ces « mains bleues », comme le principe de plaisir guidant Guy peut-être, peuvent bien fonctionner comme le signe que les désirs intimes de Guy ne sont pas complètement les siens propres, qu'au plus profond de lui il se trouve sous le commandement d'une autorité extérieure, supérieure. Cette autorité est bien représentée directement sous les traits du père (Victor Cowie), dont la toute-puissance est suggérée par les angles de vue en contre-plongée, le long manteau qu'il porte également lorsqu'il descend de la petite pièce assez haut au-dessus de la patinoire de hockey où on le voit le plus souvent, des hauts-parleurs à sa disposition (pour commenter les matches mais que l'on pourrait relier aux autres instruments de contrôle dans les films de Maddin, tel le télescope ou l'« aérophone » dont la mère castratrice se sert pour épier, surveiller et contrôler le mouvement des enfants dans BuB [**Extrait BUB** « L'Aérophone », après le chapitre 2]).

Même l'amour (vrai?) de Guy pour le fantôme de Veronica se trouve contrarié par la rivalité avec le père, et le père n'hésite pas à humilier son fils, lorsqu'il l'aide à tenir son pénis pour uriner une fois que Guy a perdu ses mains pour de bon, manque d'autonomie appuyé par une remarque sarcastique de sa part : « Je vois qu'il faut encore te tenir par la main » (où la main est substitué du pénis ici et du pouvoir phallique à un niveau symbolique). Le sexe du

père est par ailleurs montré en gros plan, en apparence presque trop jeune pour un vieil homme dans un plan dont la longueur (relative) exprimant potentiellement l'envie éprouvée par Guy dans un plan en caméra subjective, en contre-plongée, Guy devant forcément baisser les yeux pour voir le pénis de son père [**12ème extrait: 52:06-52:34**].¹⁷ Plus tard le père va même jusqu'à essayer d'étrangler son fils, seulement arrêté dans son geste par Veronica, inquiète qu'il ne se fatigue, en réaction aux protestations de Guy, plein de la rage et du sentiment d'injustice provoqué par la préférence de Veronica pour son père, moment où Guy rappelle à la vie les mannequins de cire du Musée pour l'aider à prendre sa revanche [**13ème extrait 57:00-58:35**].

Enfin, la « zone centrale ... d'interdit », ce contre quoi Guy se rebelle sans effet à la fin, trouve sa transcription dans le « No! » vibrant que son père lui oppose dans cette scène, transcrit dans un carton, simple « Loi du père », ou « Nom[/Non] du père », donnant lieu à un gros plan montrant Guy sans voix, « interdit » pour le coup et baissant les yeux en signe de soumission, ayant repris son attitude de « couard ».

Et pourtant suivant cette scène, clôturant le 10ème et dernier chapitre du film, dont le titre peut paraître surprenant puisqu'il n'est plus question de vengeance vraiment, ou si oui, les joueurs en cire agissent davantage comme les douces Euménides des pièces d'Euripide, de douces et dociles Erinyes plutôt que des Furies, Guy devient une « nouvelle pièce » du Musée de cire (ou temple de gloire / Hall of Fame) rattaché au stade de hockey. Comme dans la scène de rivalité avec le père. Là Guy n'a plus ses mains, Meta ayant souhaité récupérer celles de son père après que Guy l'a quittée étant tombé amoureux de cette « nouvelle fille » donc, comme il le croit, mais aussi du fait de son incapacité à lui faire face une fois que ses exigences de revanche l'ont poussé à se faire pour elle meurtrier en effet, tuant Shaky, autre joueur de hockey, homme de main et complice de Liliom (Egisthe contemporain), après avoir tué Liliom (qu'il étrangle après avoir rejeté ses baisers cette fois sans hésitation), et tuant aussi son meilleur ami, Mo Mott, joueur de hockey encore et policier, qu'il tue simplement parce que celui-ci refuse de recueillir son aveu concernant le meurtre de Shaky. Dr Fusi au lieu de révéler le secret de l'opération fantôme première cède à Meta et cette fois du sang coule sur une autre lame, celle de la scie dont il se sert pour scier les mains désormais bien meurtrières de Guy [**14ème extrait 49:40-50:35**].

Doit-on penser que cette consécration de Guy au Musée de cire signifie son héroïsme en contraste de sa lâcheté, ses « mains bleues » perdues signifiant potentiellement son retour à un moi propre, non pieds et poings liés à l'autorité et l'interdit du père, mais aussi parce que Guy, moignons bandés, sans les mains donc, est parvenu à marquer des points comme on le voit dans une scène qui suit l'opération. Il a certainement agi comme le héros grec tragique en vengeant sa bien-aimée et serait devenu encore plus héroïque peut-être pour finir en montrant qu'il contrôle ses pulsions, bien qu'il n'ait plus de main pour les mettre en acte –un héros qui ne se sera que brièvement opposé à son père mais aura bien éloigné de ses désirs le « physique » de Meta (une certaine « métaphysique »... ?), geste héroïque de contrôle de soi et d'abnégation (la « métaphysique » peut-être que Maddin « fait entrer » « dans nos cerveaux »?).

Son nom a été changé ; Guy est devenu « Red Dunsmore » (mélange de « Red Dutton » et de « Fred Dunsmore », joueurs de hockey célèbres, mis à l'honneur dans le Temple de la gloire du stade de hockey de Winnipeg, ou simplement Fred Dunsmore évoqué également dans MW, sans le « F »). Guy aurait-il décidé d'usurper l'identité d'un autre pour éviter d'être puni pour ses crimes, ou bien le meurtre de sa belle-mère potentielle sera-t-il simplement ignoré ? « Red », complémentaire et opposé au « bleu » dans le spectre et la symbolique des couleurs, comme le rouge des maillots de l'équipe des Maroons, pourrait suggérer en effet que Guy a recouvré son moi, débarrassé de la pulsion de mort associée au « bleu » des mains (bleu comme la couleur de la nuit et de l'obscurité, quand le rouge est couleur du sang, de l'amour, de la vie) et peut vivre pleinement (que ce soit comme une sorte de mort vivant comme le suggère son mannequin de cire animé). Du moins semble-t-il débarrassé à présent de la rivalité avec son père comme de son désir pour la « femme de son père », Veronica, illustrant l'acceptation dès lors de sa castration symbolique en lien avec la prohibition de l'inceste, un pas de plus dans la construction de son identité –qu'elle mène à un autre moi d'ailleurs, ici

17 On peut en fait relier ce plan à un souvenir de Guy Maddin raconté, dans *From the Atelier Tovar* (notes et entrées de journal intime recueillies en 2003), comme le souvenir d'un « enfant sans qualités » (en référence à *L'Homme sans qualités* de Robert Musil, pavé moderniste) : un moment où son père l'avait amené au vestiaire après un match de l'équipe de hockey nationale, et où il s'était trouvé à la hauteur du sexe d'un des joueurs en train de se doucher – la dimension autobiographique n'étant pas qu'une farce de Maddin. Cf. Maddin, 2003: 200, cité également dans Beard, 2010: 196-97 et repris dans le livret du DVD.

fortement objectifié et réifié (et peut-être pas si héroïque), ou au-delà, pourquoi pas, à la construction d'un « je ».

Pas de narrateur à la première personne dans ce premier film de la « Me-Trilogy » de Maddin, mais les deux suivants font surgir ce « je » plus visiblement, par du discours indirect libre dans BUB quand le narrateur prend en charge les pensées du personnage, puis par une narration à la première personne dans MW. On trouve dans *Cowards* toutefois une ébauche de discours indirect libre dans les cartons, où les sentiments et émotions transcrits émanent à l'évidence du « moi » du protagoniste ou d'autres personnages, un « moi » non directement assumé en tant que « je » toutefois (la couardise là encore), sauf lorsque reconnaissant, en réponse à Meta, qu'en effet il aime « la nouvelle fille », il dit bien « je » : « Well, I guess, I do ». [**Capture d'écran : 49:33. Cf. aussi Extrait BUB fin 1:34-1:35**: qui ouvre brièvement sur Guy peignant le phare de l'enfance, ce pourquoi il a été rappelé sur ces lieux, et se perdant dans la transe du geste de signification sans signification qui le ramène à ses souvenirs (Vorstellungrepräsentanz), et l'on note le commentaire final de Maddin, citant son alter ego enfant sans doute ou un autre enfant qui nie sa responsabilité dans la blessure infligée à un autre « Cry baby, cry... and tell Mother it wasn't I ».]

Du moins Guy a véritablement échappé à la fin à ce qui aurait pu devenir son destin. Ou bien non ? Les cartes de tarot dans le Musée lui avait annoncé « une mystérieuse apocalypse » [**13ème extrait tjrs fin : 50:59-51:09**], c'est-à-dire une « révélation », que l'on pourrait identifier à cette échappée, qui ne fait que confirmer plutôt qu'infirmer sa couardise, tel qu'illustré tout du long par Maddin de façon humoristique (en auto-dérision s'il s'agit en effet de son propre vécu comme il le revendique). Dans une dernière scène juste avant la fin du film, Chas ressuscité (Henry Morgatas incarnant le père de Meta) laisse accidentellement choir Meta, qu'il vient de retrouver, du haut de la passerelle au-dessus de la patinoire de hockey [**14ème extrait 59:47-01:00:07 déjà montré**], et l'explication donnée rejoint la morale du film déjà citée, où il s'agit encore de responsabilités écartées : « the weight of a daughter » peut-on lire « is too much for a father with no hands. » Un tel père, c'est ce que Guy aurait pu devenir si l'avortement du début n'avait pas eu lieu.

Aussi paradoxal que cela paraisse, la fin doit sans doute s'interpréter favorablement du fait de l'« apocalypse » annoncée si l'on considère aussi le regard illuminé de Guy la découvrant, comme le ton décidément comique du film. Maddin s'amuse à l'évidence, et dans la pose de l'auto-flagellation, en exhibant, à travers la prise en charge symbolique de son personnage par un acteur, ses tendances intimes à la couardise (le transfert de son propre rôle au jeu d'un acteur illustrant plus avant cette tendance), il semble en fait prôner cette même couardise, celle que même les héros du hockey devraient se permettre d'afficher – si l'on suit la morale du père, suivant la représentation de Guy le genou légèrement plié dans le Musée de cire, morale subvertissant à l'évidence le supposé héroïsme des sportifs contre lesquels Guy Maddin (qui n'était pas bon au hockey au grand dam de son père), prend là une forme de revanche, insistant sur cet héroïsme tout relatif consistant pour les père à rester loin du foyer.

Quel soulagement en effet que de se retrouver libre de responsabilités ! Le sujet ici, une fois constitué comme tel, incluant l'acceptation de l'inévitable castration, est nécessairement constitué d'un manque suivant la théorie lacanienne, un « sujet barré » dont le manque est signifié symboliquement par l'absence de mains ici, qui peut désormais être tranquille, en paix avec ses pulsions et dès lors son « extime », l'interdit au centre de son fonctionnement, et au-delà son inconscient – « *Unbegriff* », tel que Lacan l'a réinterprété dans son emprunt à Freud, pour signifier quelque « a-concept », « Un » renvoyant potentiellement au privatif en allemand (l'absence de) et à l'unicité en français, pour donner quelque chose d'« a-conceptuel » qui cependant est « un », privé de la pensée consciente (les mains symboliquement), mais en accord avec son inconscient, ouvert à, ou « tout ouïe » à ses « fente[s] », ses « rupture[s] », ses « trait[s] [d']ouverture », ses « coupure[s] » (Lacan 1964, 34-36).¹⁸

Ces « coupures » et ces « fentes » sont aussi cependant ce que l'on peut relier chez Lacan (comme chez Kristeva d'ailleurs) aux traces scripturales du sujet, comme on en trouve mises en valeur dans ces films « écrits » de Maddin, où les cartons, les rayures sur la pellicule, les bruits qu'elle comporte en termes de traces ajoutées, comme la neige qui tombe dans MW donnant comme du grain supplémentaire au film, font partie de l'articulation de ce moi que le réalisateur met en scène dans ses films, qui nous inviteraient, comme toute œuvre d'art peut-être méritant ce titre, à rester à l'écoute de nos propres fentes et coupures, aux orifices que comprend notre corps comme à ses articulation (dont nos mains), afin que tel son personnage dans *Cowards* mais aussi dans BUB et MW, nos affects ne soient plus dérangés par les effets de

18 Chapitre « L'inconscient freudien » ds *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*.

l'Unheimlich peut-être, retour du refoulé ou peur du retour des spectres dans nos vies.¹⁹ A moins que l'invitation soit plutôt de faire en sorte que nous laissions les portes ouvertes, car il n'y aurait plus, idéalement, de « secret » à garder, dès lors plus de « tabou », plus de censure, à nos fantômes, innocents au fond, comme Maddin le fait qui invoque les fantômes de son histoire personnelle (comme Guy dans *Cowards* le fait qui invoque les fantômes des joueurs de hockey du passé, ou dans *MW* qui rêve de quitter Winnipeg et laisser derrière lui ses fantômes avant de se raviser et de rappeler ses fantômes à son souvenir – **Extrait end of MW**). Le rappel des fantômes serait comme le rappel des affects anciens sans lesquels la pensée ne serait rien. Ce faisant, Maddin nous donne bien à percevoir ce que Kristeva a appelé « le vif de l'intime », la « chair vivante » ou « cœur battant de l'intime » (Kristeva, 78),²⁰ et nous en fait faire l'expérience par la combinaison des sens et du symbolique, comme des affects et de la pensée, avec toute la distance que la caméra permet, avec ces effets de flous vibrant du film 8mm et du montage rapide, l'auto-dérision participant à la chose à l'évidence. La tâche de la psychanalyse serait précisément de permettre d'atteindre cette expérience, comme Kristeva le revendique dans son développement sur « La vie psychique comme jouissance » (81,82). C'est bien ce à quoi il semblerait que le cinéma qui compte parvient par ailleurs, par personne interposée forcément, à travers les modèles de figures qu'il propose, notamment dans ses jeux avec l'*Unheimlich* ou l'« étrangement intime », et c'est bien ce que la cinématographie de Maddin propose, telle que vue essentiellement ici dans *Cowards*, mais que l'on retrouve à l'œuvre dans BuB et MW comme dans bien d'autres de ses films, à travers cette esthétique particulière du jaillissement de l'obscène.

19 Bien sûr on, reliera répression et castration, avec ce que Lacan dénomme le « manque à être », voire « la Chose », c'est-à-dire ce qui est perdu avant même d'exister peut-être, conduisant le sujet à construire la chaîne de signifiants qui se substituera à cette « Chose » au mieux (et comment ne pas relier le signifiant de la signification elle-même, la *Vorstellungrepräsentanz* de Freud, avec cela également, en tant que notre façon de faire avec nos manques). Cf. Bernard Toboul, op.cit. qui réfère au chapitre de Lacan sur « La subversion du sujet et la dialectique du désir dans l'inconscient freudien » (1960), notamment à sa notion de « quadrature du cercle » en relation à la « soumission du sujet au signifiant », quadrature « pourtant impossible mais seulement du fait que le sujet ne se constitue qu'à s'y soustraire et à la décompléter essentiellement pour à la fois devoir s'y compter et n'y faire fonction que de manque » [Lacan, *Écrits II* 1971, 151-191 – p. 166 citée par Toboul, 82-83] : Le sujet « ne se constitue que de l'*Urverdrängung* » (Lacan, « De l'Interprétation au transfert », *Séminaire. Livre XI*. Op. cit.: 280), i.e. « du refoulement originaire, dont on peut dire qu'il est fonction, mais en ce qu'il est en appel de représentation. »

20 Ceci vient du Chapitre IV de *La Révolte intime*, « L'intime : du sens au sensible (logiques, jouissance, style) », qui s'attarde aussi sur l'idée que l'inconscient est toujours « sadomasochiste » et qui pourrait par ailleurs sembler interroger la façon qu'a Lacan d'écarter la jouissance de la relation sexuelle (77) – Lacan jouant sur les implications juridiques de la notion, suggérant l'usufruit indirectement pour finir, « jouissance » par l'« usage », et non l'« échange » (avec Marx toujours comme référence), du moins en lien à la connaissance et à la relation du sujet à la connaissance (Lacan 1975, *Encore*, 123).

Biblio- / Filmographie

Ouvrages

- Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard [Folio Essais], 1964.
- Ibid. *L'Ombilic des Limbes* (1925) suivi de *Le Pèse-Nerfs et autres textes*. Paris: Gallimard [Poésie], 1968.
- Beard, William, *Into the Past: The Cinema of Guy Maddin*. Toronto: University of Toronto Press, 2010.
- Carter, Angela, *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography* (1979). Harmondsworth: Penguin Books, 2001.
- Freud, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté* (1919). Trans. Marie Bonaparte and E. Marty. Intr. and comment. François Stirn (1st edition: Jan. 1987) *PhiloSophie* [Profil Textes Philosophiques], Octobre 2008: 4-5 – <http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie>
- Jankélévitch, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. 1. La manière et l'occasion*. Paris: Seuil [Essais], 1980.
- Kristeva, Julia, *La Révolte intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse II* (1996-97 lectures given at the Université de Paris VII-Denis Diderot). Paris Fayard [Biblio - Essais], 1997.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse* (1964). Text established by Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil [Essais] 1973.
- Ibid. *Le Séminaire. Livre XX. Encore* (1972-1973). Paris: Seuil [Essais], 1975.
- Ibid. *Écrits II*. Paris: Seuil [Points], 1971.
- Maddin, Guy, *From the Atelier Tovar: Selected Writings*. Toronto: Coach House Books, 2003
- Rancière, Jacques, *L'Inconscient esthétique*. Paris: Galilée [La philosophie en effet], 2001.
- Williams, Linda, *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley: University of California Press, [expanded edition] 1999.

Articles

- Combarrous, Anne, - « The Uncannily Intimate in Guy Maddin's *Cowards Bend the Knee*: An Aesthetics of the Suddenly Obscene », *E-rea – Revue électronique d'études sur le monde anglophone*. 12.1 (2014), *Figures in the Lacanian Field* – <http://ereva.revues.org/4001>
- Côté, Jean-François, « Des origines artistiques de l'extimité à une esthétique généralisée des démocraties de masse chez Andy Warhol », in *L'intime et le politique dans la littérature et les arts* (June 2010 International Conference Proceedings). *Le Texte Etranger* N° 8 (online since January 2011). Eds. Florence Baillet and Arnaud Régnault, Université de Paris 8 – <http://www.inv-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/cote.html>
- Toboul, Bernard, « Le passage de la jouissance à l'inconscient », *Figures de la Psychanalyse* n° 5. vol 2 (2001): 75-87. Online article extension of a paper presented in Buenos Aires in August 2000 among other readings of Lacan's Seminar XI. *The Four Concepts of Psychoanalysis* (1960) – <http://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2001-2-page-75.htm#retournoten2>
- Walton, Saige, « Hit with a Wrecking Ball, Tickled with a Feather: Gesture, Deixis and the Baroque Cinema of Guy Maddin », in *Playing with Memories. Essays on Guy Maddin*. Ed. David Church. Winnipeg: University of Manitoba Press, 2009: 203-23.

Video/ DVDs

- Heron, Christopher, « Interview of Guy Maddin », Jan. 29th, 2012, for *The Seventh Art online*. Issue I, Section 3 – <http://www.theseventhart.org/issues/001-guy-maddin-ron-mann/> visible on Youtube at <http://www.youtube.com/watch?v=2nYa4Soo6IU> (11.06. 2014)
- Maddin, Guy, *Cowards Bend the Knee / Et les Lâches s'agenouillent*. Canada: Walking Down Broadway, 2003 (65'). E.D. Distribution, 2007 – commentaires de Maddin traduits par Bénédicte Renard et Maximilien Michiels.
- Ibid. *Brand Upon the Brain! / Des trous dans la tête!* Canada/USA: The Film Company, 2006 (96'). E.D Distr. nd.
- Ibid. *My Winnipeg / Winnipeg mon Amour*. Canada: Buffalo Gal/ Everyday Pictures, 2007 (80'). Distr. Soda Pictures, 2008