

TOUJOURS PRODUCTIONS A FACE PRODUCTIONS PRESENTENT

**ET SI CE PROFESSEUR FANTASQUE
ET GÉNIAL CACHAIT UN MYSTÈRE ?**

THIERRY LHERMITTE MILAN MAUGER

SANS RANCUNE!

Actes de la journée de conférences et débats

**L'amour de transfert
dans la relation éducative**



11/04
2015
09:00
17:00

Film & conférences
en français

UN FILM DE YVES HANCHAR

MARIANNE BASLER - BENOIT CAUDEN AVEC LA PARTICIPATION DE ALEXANDRA VANDERNOOT

FEDIP MEDIA CANAL DOLBY DIGITAL BNL NUTRITION PYRAMIDE DISTRIBUTION

Actes de la journée de conférences et débats

**L'amour de transfert
dans la relation éducative**

Lycée Notre Dame de Sion - Istanbul
11 avril 2015

Intervenants

Yves Hanchar est un cinéaste belge né en 1960, à Huy (Belgique). Arrivé à Bruxelles, il découvre vers 13 ans le cinéma via l'adaptation de Moby Dick par John Huston. Autodidacte passionné, Yves Hanchar débute sa carrière de réalisateur en 1981 avec plusieurs court-métrages de fiction, dont « Voisinage » (1984) avec une nomination aux Oscars, et trois documentaires: « Lagune » (1984), « A vous de jouer » (1985) et « Maîtres du monde » (1989). Il réalise plusieurs long-métrages, dont « La Partie d'échec » (1994), avec Catherine Deneuve, Pierre Richard et Denis Lavant, sélectionné et récompensé notamment par le Grand Prix du Festival International du Film de Flandre ; « Slogans » (2001) et « Sans rancune »! (2008), film projeté pour la conférence, avec Milan Mauger dans le rôle de Laurent Matagne (17 ans) et Thierry Lhermitte dans celui du professeur de français. Yves Hanchar est professeur à la Haute École de Théâtre de Suisse Romande (Lausanne) ; ainsi qu'à l'Institut des Arts de Diffusion (Louvain-La-Neuve - Belgique).

Marie Liévain-Vantieghem, diplômée en psychologie clinique de l'Institut Libre Marie Haps (Bruxelles), a travaillé en Institut Médico-Pédagogique (Belgique). Maître-chercheure en Sciences de l'éducation de l'Université de Rouen (France), elle mène des travaux dans le champ de l'éducation et de la formation selon une approche clinique d'orientation psychanalytique. Elle s'intéresse tout particulièrement à la question des phénomènes de transfert dans la relation pédagogique. Elle a également enseigné dans différents instituts dans le cadre de la formation initiale des nurses et futur(e)s éducateur(trice)s spécialisé(e)s.

Guy de Villers Grand-Champs est docteur en philosophie et psychanalyste. Il est professeur émérite de l'Université Catholique de Louvain, à la Faculté de Psychologie et des Sciences de l'Éducation (Belgique). Il a fondé avec B. Courtois (Paris), P. Dominicé (Genève) et G. Pineau (Tours) l'Association Internationale des Histoires de Vie en Formation (ASIHVIF). Formateur d'adultes, il accompagne les enseignants dans le processus d'analyse des pratiques professionnelles et supervise des centres PMS en Wallonie et à Bruxelles, ainsi que des Instituts Médico-Pédagogiques et des centres de guidance. Il a publié plusieurs ouvrages et de nombreux articles dont *Pour une éthique du désir en formation, L'incidence de la psychanalyse sur les pratiques d'enseignement et de recherche.*

Monique de Villers Grand-Champs est psychanalyste, membre de l'École de la Cause freudienne et de l'Association mondiale de psychanalyse. Elle est enseignante à la Section clinique de Bruxelles et responsable du Séminaire d'études de la psychanalyse à Louvain-La-Neuve (Belgique). Elle a publié de nombreux articles dans des revues de psychanalyse, dont *Variété des figures de la honte, Passage à l'acte meurtrier, Un corps immortel.*

Table des matières

Introduction	7
Yann de LANSALUT	
Présentation du film <i>Sans rancune!</i>	11
Yves HANCHAR	
Le transfert dans la relation pédagogique : Quand désirs et amour « s'en-mêlent »	19
<i>Lecture analytique du film « Sans rancune! » de Yves HANCHAR</i>	
Marie LIÉVAIN	
La fonction paternelle dans la relation éducative	49
Monique de VILLERS GRAND-CHAMPS	
Du transfert au désir d'apprendre	67
Guy de VILLERS GRAND-CHAMPS	
Questions et débats	83
Yves HANCHAR	

Introduction

Yann de LANSALUT

Dans le cadre de notre programme « psychanalyse et philosophie » nous avons accueilli ces dernières années d'éminents spécialistes européens : Barbara Cassin, Charles Melmann, René Major, Jacob Rogozinski, Keneth R Westphal, Christian Hoffmann, Élisabeth Roudinesco.

Aussi, dans cette continuité, nous avons eu beaucoup de plaisir sur une proposition de Madame Marie Liévain-Vantieghem et avec l'appui du Consulat Général de Belgique à Istanbul à accueillir le cinéaste et réalisateur Yves Hanchar pour une analyse de son film « Sans rancune ». Film qui porte sur l'éducation.

Les interventions reproduites dans les actes que nous publions aujourd'hui, auront été proposées durant cette rencontre par le Professeur Guy de Villers Grand-Champs, la psychanalyste Monique de Villers Grands-Champs et la chercheuse en sciences de l'éducation, Madame Marie Liévain-Vantieghem.

Nous tenons également à remercier les Universités de Louvain-la-Neuve et de Rouen.

Le lycée Notre Dame de Sion reste à Istanbul, un acteur majeur du rayonnement culturel et de la francophonie. Ces conférences et colloques s'adressent selon les thèmes à un public d'étudiants et d'universitaires et de membres de l'association de psychanalyse de Turquie.

La forme nouvelle donnée cette année grâce à la projection du film et à la présence de son réalisateur auront permis de renouveler le genre et d'intéresser un large public enseignant.

Présentation du film *Sans rancune !*

Yves HANCHAR

Présenter un film n'est pas toujours un exercice facile : il s'agit à la fois d'en dire quelques mots, mais il ne faut pas non plus trop en dire, pour ne pas déflorer le film.

Donc, que pourrais-je vous dire à propos de « Sans rancune ! » ?... C'est un film que j'ai tourné il y a longtemps à présent, en 2009.

C'est mon troisième film personnel en tant qu'auteur-réalisateur. J'ai également scénarisé des films pour d'autres réalisateurs et il m'est arrivé aussi de faire le nègre pour des réalisateurs très âgés que les assurances ne voulaient plus assurer.

J'ai écrit le scénario de ce film en l'an 2000 et il a fallu tout ce temps jusqu'à la réalisation en 2009 car faire des films.... ça prend souvent beaucoup de temps ! C'est aussi pour cette raison que je n'ai pas fait plus de films.

Pourquoi tant de temps ? Il y a des raisons qui touchent à la production. Tourner un film coûte cher, et le montage financier peut être long et semé d'embûches.

Mais il y a aussi des raisons artistiques. Il faut que l'idée mûrisse. Généralement, le premier scénario que l'on rend n'est pas celui que l'on tourne et il y a donc beaucoup de versions avant d'arriver au film, jusqu'à quinze versions parfois ! Et dans ce cas précis, le scénario était compliqué à écrire.

Ce film se situe au carrefour de plusieurs expériences personnelles et il est toujours difficile d'écrire un scénario qui est très proche de soi. Lorsqu'on voit le film, on n'a sans doute pas cette impression... Au contraire, beaucoup de gens m'ont dit que le film ne semblait pas me concerner personnellement ;

« on a l'impression de voir une belle histoire ». Et pourtant ce film est né de trois expériences personnelles, trois souvenirs, trois réminiscences : celle de mon grand-père, celle de mon père et la mienne.

Mon grand-père a fait la deuxième guerre mondiale en tant que pilote de bombardier dans la Royal Air Force (RAF). Avant la guerre, il était capitaine d'industrie en Belgique, dans le secteur du textile et, à l'époque, il avait appris à piloter (il était assez aisé en effet). La guerre a éclaté et il est parti en tant que pilote à Londres. Un jour de juin 1944, il n'est pas revenu de mission et on a supposé qu'il était mort à la guerre, descendu par un chasseur allemand au-dessus de la France. Il a à ce moment été considéré comme « disparu », ce qui bien entendu, dans ces conditions est synonyme de mort. Mais le fait qu'il n'y ait pas de dépouille, a laissé planer comme un doute un peu vague. D'autant qu'il ne s'entendait pas du tout avec ma grand-mère.

Il a d'ailleurs dit une phrase qui se retrouve dans le film : « je suis parti à la guerre pour avoir la paix ». Aussi l'hypothèse un peu folle s'est installée qu'il n'était peut-être pas mort, mais qu'il aurait refait sa vie, profitant de cette prétendue disparition pour vivre ailleurs une autre vie qu'il aurait souhaitée. Ma grand-mère n'a pas reçu de pension de veuve de guerre pendant une dizaine d'années. Dans le film, c'est en 1955 qu'elle a pu percevoir cet argent.

Mon père, suite à cette disparition, a tout de même été reconnu comme orphelin de guerre et il a été placé dans une institution qui était comparable à celle que vous allez voir dans le film, bien que j'en aie réinventé les méthodes et les arcanes. Or, je suis tombé un jour sur son carnet de notes, un journal de bord de l'époque et cela a beaucoup inspiré le film tant du point de vue historique - le témoignage de ce qui se passait dans ces écoles au lendemain de la guerre – que d'un point de vue psychologique puisque de manière un peu perverse, je me suis nourri de son journal intime. Mais il ne m'en a pas tenu rigueur...

Dans ces fameux carnets de notes se trouvaient des commentaires sur les rapports entre ses condisciples et ses professeurs, qui avaient d'ailleurs des surnoms. Il y avait aussi des chants, puisqu'à l'époque le scoutisme animait beaucoup les jeunes et leur délivrait énormément de valeurs. Je n'ai pas vraiment traité ce thème dans le film, mais il me semble qu'on ressent son influence.

Enfin, la troisième réminiscence concerne mon expérience personnelle en tant qu'enseignant. En dehors de mon travail de réalisateur, je suis professeur depuis longtemps, depuis que j'ai 28 ans je crois, et je me suis toujours interrogé sur la manière dont on pouvait léguer, donner, livrer, faire passer quelque chose à autrui. Sur ce point, évidemment, je me suis essentiellement concentré sur les métiers du cinéma : la réalisation en général et plus particulièrement le travail du comédien, de l'acteur au cinéma.

Cette question de la transmission m'a donc toujours intéressé. Vers la fin des années 80, j'ai commencé à donner des cours de « jeu face à la caméra » à des comédiens et ce à la demande de directeurs de conservatoire ou d'académie, car à l'époque cela n'existait pas. A l'époque, la seule formation c'était le théâtre, la déclamation, la poésie, la rhétorique, l'articulation... Les comédiens qui sortaient des écoles n'étaient pas souvent pris dans les films car les réalisateurs se plaignaient en les filmant de voir surtout l'acteur qui joue et s'écarte trop de la réalité et de ne pas voir des personnages. Trop de théâtralisation sans doute aux yeux de ces réalisateurs qui réclamaient souvent beaucoup plus de réalisme dans le jeu, de naturalisme. La fin des années 80 était une époque où le cinéma s'ancrait beaucoup plus dans le réel...

Il me fallait donc imaginer ces cours de « jeu face caméra », les créer de façon radicalement différente de ce qu'étaient les cours de théâtre puisque les comédiens étaient supposés ne pas produire la même chose. Par ailleurs, je souhaitais que les acteurs soient conscients de ce qu'ils faisaient. A l'époque, la grande théorie était d'aller chercher les acteurs à la sortie des écoles et dans la rue ; ou de choisir les stars très connues... Mais cette vision était en

train de changer. Je me suis donc longuement questionné – et aujourd’hui encore - sur la manière de diriger des acteurs et de leur faire comprendre ce que l’on attend d’eux. En résumé, on retrouve dans le film des traces de cette recherche que j’ai opérée au sujet de la transmission.

Au début des années 2000, j’ai commencé à écrire le scénario, conscient depuis longtemps qu’entre les trois personnages, ces trois générations... il fallait trouver un point commun, « une mayonnaise qui prene », afin de rassembler tous ces éléments en un seul récit. Une nuit, je m’en souviens très bien, j’ai eu mon « illumination » ; les scénaristes et les réalisateurs parlent souvent peut être de ce qui crée tout à coup une illumination et qui vous fait dire que vous tenez votre histoire, votre univers, le contexte du film. Et ça a un rapport d’ailleurs avec la psychanalyse, avec ce qu’on appelle le « mythe fondateur »...

Une nuit, donc, je me suis réveillé – c’était à Paris, je m’en souviens – et j’ai réalisé que je pouvais raconter les trois histoires en une, les fusionner. Alors je me suis mis à écrire ce qui au départ n’était qu’une nouvelle d’une trentaine de pages. Cette nouvelle ne s’appelait pas « Sans rancune ! » à l’époque, elle s’intitulait « Vapeur ». Ensuite, j’ai fait lire cette histoire à une productrice, Rosanne Van Haesebrouck, qui voulait travailler avec moi.

Le film a connu pas mal de péripéties parce qu’il était difficile de trouver un acteur qui incarne Vapeur, le professeur.

Au départ et pendant longtemps, c’était Fabrice Luchini qui devait l’interpréter. Par la suite, on s’est un peu disputés et ça ne s’est pas fait. Du coup, le film a été reporté. Charles Berling avait accepté de reprendre le rôle mais il n’en avait pas le temps en réalité. Et finalement, c’est Thierry Lhermitte qui a accepté de tourner dans le film.

La vision que j’ai aujourd’hui du film est radicalement différente de ce qu’elle aurait été si Vapeur avait été joué par l’un des deux autres acteurs.

Le film a coûté trois millions d'euros, ce qui est un budget moyen, un peu au-dessus de la moyenne actuelle.

On l'a tourné en huit semaines, du côté de Wavre, en Belgique, dans un château privé - le château de Laurensart à Gastuche. La plus grande partie du tournage s'est effectué dans ce château, à l'exception des scènes dans les combles qui ont été tournées dans le grenier d'un vieux monastère du Brabant Wallon. Le tournage s'est très bien passé et le film est sorti en 2009. Il n'a pas fait beaucoup de festivals parce qu'il a très vite été pris par les distributeurs et il y a une espèce de règle selon laquelle un film distribué en salle n'intéresse plus beaucoup les organisateurs de festivals (parce qu'il n'y a pas de possibilités d'avant-première).

Le succès du film a été assez mitigé ; Ce n'était pas honteux... pas glorieux non plus. En général, le film a été apprécié par la critique mais je n'ai pas eu l'impression, en règle générale, que le film a été bien compris...

Pour un réalisateur, chaque film est comme son enfant et il nous est difficile d'avoir du recul par rapport à ce que l'on fait, comme tout parent par rapport à ses enfants sans doute...

Enfin, j'aimerais ajouter une dernière chose : malgré les thèmes dramatiques évoqués par le film, j'ai tenu à ce que le ton soit alerte ; qu'il y ait une apparence de légèreté et d'optimisme. J'espère que vous le ressentirez.

**Le transfert dans la relation pédagogique :
Quand désirs et amour « s'en-mêlent »**

**Lecture analytique du film « Sans rancune! »
de Yves HANCHAR**

Marie LIÉVAIN

I. PROLOGUE

1. Introduction

Le film, en tant que fiction basée ici sur une histoire vraie, réussit à nous sensibiliser à ce qui se joue sur l'Autre scène (Freud), celle où œuvre l'inconscient psychique. Par le jeu des images et des discours, le cinéaste est parvenu à percer le mystère de l'expérience transférentielle dans la relation intersubjective, en l'occurrence pédagogique, nous menant ainsi au cœur de l'énigme du désir et de l'amour qui la soutient. A propos du transfert, Freud (1925, p. 37) disait que c'était « un phénomène humain général [...] ; bien plus, il domine toutes les relations d'une personne donnée avec son entourage humain ». Lié à des *imagos* - des représentations inconscientes - du père, de la mère, de la fratrie -, le transfert répète des expériences vécues, des attitudes, des modes de relations qui sont liés au passé. Ce qui est donc essentiellement transféré, ce sont d'une part, la réalité psychique, c'est-à-dire le désir inconscient et les fantasmes qui s'y réfèrent ; d'autre part, ce sont des équivalents symboliques de ce qui est transféré (Laplanche & Pontalis, 2003, p. 495) c'est-à-dire des scènes enfouies, refoulées parce qu'ayant subi l'interdit (les désirs incestueux, désirs de meurtre des parents). Le transfert, qui par nature est inconscient, est dit *positif* quand il mobilise des sentiments tendres, amoureux ; *négatif*, quand il mobilise des sentiments hostiles, d'agression. Dans « Sans rancune ! », la problématique transférentielle renvoie à la question de la figure paternelle dans le complexe d'Œdipe et aux investissements affectifs et pulsionnels dont cette figure

(*imago*) fait l'objet. A l'adolescence, la puissante revendication pulsionnelle, libidinale et agressive en quête d'un objet extérieur - comme en témoignent les explosions en plein ciel et le bourdonnement des moteurs d'avion dans le générique du film - remobilise les premières identifications œdipiennes. De même, le détachement et la séparation des liens infantiles peuvent être vécus sur le mode de perte narcissique ou de meurtre des objets parentaux. Mais, « le mouvement inhérent au phénomène de l'adolescence n'est pas que sexuel et pulsionnel, il questionne aussi à partir du rapport à la langue commune, la façon dont chacun doit trouver sa place dans un discours qui lui fasse lien social » (Lacadée, 2007).

2. Problématique : Les désirs en jeu

Pour aborder la problématique du film et sa lecture analytique, appuyons-nous sur le prologue qui nous mène au confessionnal dans un dialogue entre le prêtre, guide spirituel, et Laurent Matagne. Dans une ambiance mystique et intimiste, tous deux sont dans l'obscurité, seuls les regards sont éclairés. Le prêtre ouvre ce moment de confession en prononçant la formule consacrée en latin : « au Nom du père et du fils et du saint Esprit », en référence à la Trinité chrétienne.

Le curé s'adresse à son « fils », attendant « alors » aveux et confidences. Mais, Matagne répond par un « Rien, mon père ». Absence de père, mort du père ou figure du père réduite à du rien, tel un vide, un néant questionnant ainsi la dimension du père tant au niveau de sa nature que de sa fonction dans la dialectique œdipienne (Dor, 1998). Que le père réel soit absent ou présent, avec ses carences et ses insuffisances, il est à considérer en tant qu'entité symbolique, en tant que fonction plutôt que comme un être incarné et ce, quel que soit son sexe. Ainsi le père (différent du géniteur), parce qu'il n'est qu'une représentation symbolique dans la structuration psychique du sujet, est universel (Dor, *Ibidem*, p. 16).

Par son insistance et la répétition de la formule consacrée, le prêtre jouerait le rôle d'entremetteur entre l'enfant et l'instance supérieure, se faisant ainsi l'avocat des valeurs et des idéaux.

A titre de confession, Matagne demandera au prêtre lequel dans la triade il préfère, tout en disant avoir un petit faible pour le Saint Esprit, ce troisième terme en référence à la triangulation œdipienne (père-mère-enfant) que constituerait la mère. Dans ce sens, le prêtre confirmera son immensité et sa générosité qui « va au-delà de toutes nos espérances ». En disant l'avoir « imaginé » jusqu'à présent comme une très grosse poire, Matagne évoque par la métaphore les attributs sexuels féminins : le « sein est pris », soit le ventre maternel comme objet de fantasme incestueux. Aujourd'hui, il le « voit » plutôt très rond avec des petits tétons pointus : tel un mamelon en érection, ici métonymie des désirs libidinaux. Passage de la mère, la chose (grosse poire généreuse, omnipotente) comme objet d'amour primaire à un autre objet d'amour extérieur (seins avec tétons en érection); passage de l'auto-érotisme infantile à l'érotisme génital avec un autre objet (Freud [1905*d*], 2006).

On assiste alors à une confrontation directe de l'enfant chercheur, animé par cette *pulsion de savoir*, avec le prêtre qui dans la continuité de Dieu le Père, interdit, réprimande voire le menace d'être puni de ses fautes (pulsions libidinales). Le prêtre, ici figure surmoïque, jouerait le rôle de censeur qui interdit. C'est désormais à « Dieu le Père », immortalisé parce que divinisé (Freud [1921], p. 63), que Matagne devra directement rendre compte.

L'enfant fugue, décide de faire son chemin et envoie paître cette figure du père inquisiteur (confession) et réprobateur (blasphème). Réfugié dans une bergerie et couché sur la paille, tel un petit dans le nid maternel, Matagne dira à ce père qui est aux cieux d'y rester. Il préférera rester sur cette Terre, Mère-matrice qui, sous forme de poire ou de pomme, est quelque fois si jolie.

Ainsi, dans ce rapport exclusif avec la mère, l'enfant s'identifie à ce qu'il suppose être l'objet du désir de la mère, *être le phallus* (Lacan, 1958). La relation mère-enfant est dite imaginaire, spéculaire lorsque le désir de l'enfant se confond avec celui de la mère, qu'il repère et dont il tente d'être l'objet. Alors intervient le père, le rival. Celui qui, d'une part, détourne l'affection de la mère à son profit et, d'autre part, soustrait l'enfant du rapport trop exclusif à la mère. Le père, dans sa fonction symbolique, est celui qui est chargé de faire tiers, de faire coupure entre le désir de l'enfant et celui de la mère. Il a également pour fonction de faire entrer l'enfant dans le registre symbolique : le langage, l'ordre social et la Loi. Ainsi dans « Sans rancune! », ce père qui semble apparemment absent, y sera omniprésent tout au long du film.

En effet, en référence à Lacan (*Ibidem*), « Le père n'est pas un objet réel, alors qu'est-ce qu'il est ? [...] Le père est une métaphore.[...] Le père est un signifiant substitué à un autre signifiant. Et là est le ressort et l'unique ressort essentiel du père en tant qu'il intervient dans le complexe d'Œdipe. » D'où la nuance entre la paternité, qui serait symbolique, et la filiation qui concernerait davantage la paternité réelle (Dor, *op.cit.*, p. 17).

C'est pourquoi, à partir du film, nous nous interrogerons sur ce qui se transfère dans le rapport pédagogique tant chez l'élève que chez l'enseignant : de quelle nature sont ces transferts ? Quelles sont leurs conditions d'émergence, leurs modes d'expression ? Comment peuvent-ils ou doivent-ils être pris en compte par l'enseignant ? Il s'agira dès lors d'analyser, d'une part, la dynamique désirante de l'élève, vectorisée par l'instance paternelle que peut représenter l'enseignant, objet de transferts ; d'autre part, sa fonction symbolique, en tant que métaphore paternelle, dans la résolution de l'Œdipe et la structuration du moi chez l'enfant-élève.

*** Projection du film ***

II. DÉSIRS et TRANSFERT

1. *L'enseignant-guide*

Dans la première scène narrative du film, Matagne à nouveau sur le chemin, arrive valises en mains dans une école un peu particulière, une maison, dira le directeur Henri Dejase, dirigée par ces « *vieux bidasses* » en parlant des enseignants : telle une famille, une communauté éducative bienveillante ayant pour devise « *loyauté et confiance réciproque !* ». Lors de son discours de rentrée scolaire, le directeur, positionné comme personne centrale, s'adresse aux membres du collectif avec l'accueil chaleureux et personnalisé d'un nouveau qui leur est arrivé : Laurent Matagne ! Il rappelle ses antécédents (renvoi pour insubordination, fugues à répétition), et dit espérer que « *le grand air lui remettra les idées en place* », plaçant aussitôt la barre à zéro. Dans sa position de représentant institutionnel, Dejase fait référence au modèle du père héros mort pour la Patrie, comme support d'un *idéal du moi* chez les élèves. Le directeur d'école demande à Matagne s'il a une idée pour après, marquant ainsi une coupure avec le passé et l'inscrivant dans une perspective d'avenir et de réalisation. Acclamé, se produira alors un contrat pédagogique entre maître et élèves, un accord de réciprocité collectif fondé sur un principe : « *sans rancune !* ».

Dans son article « *Psychologie des masses et analyse du moi* » (1921) sur l'*Identification*, Freud pose la question du fondement et de la nature des liens qui unissent les membres d'un groupe social organisé. Selon Freud, ce fondement se situe au niveau d'une structure libidinale où les pulsions et leur destin jouent leur rôle. Cette structure, dit Freud, ne peut se concevoir sans qu'il y ait un chef, ou en tout cas, une idée qui constitue pour tous les membres du groupe un objet commun d'attachement, apte à incarner légitimement l'*idéal du moi* des membres du groupe. C'est par la projection

de l'idéal du moi de chacun des membres sur le même objet, qu'ils pourront s'identifier les uns aux autres. Dans ce processus d'identification mutuelle, dit Freud, se produit une déssexualisation, une *sublimation* des pulsions. Autant de conditions de nature affective qui créent le lien social rattachant les individus aux maîtres, en tant que chef, et aux égaux (Freud, *Ibid.*, p. 32). Dans différentes scènes du film, le directeur se fait le vecteur, le représentant des valeurs et des idéaux : tantôt par l'évocation de ces pères morts en héros ; tantôt par le chant de l'hymne national belge (La Brabançonne), ou encore par le rituel de la commémoration des soldats morts pour la Patrie... Autant de référents symboliques (signifiants) mobilisés par le directeur, que chacun des membres du groupe pourra s'approprier, pourra par *identification* incorporer. Cette identification relève ici de « quelque chose qui est situé de façon transcendante, - le transcendant qui n'est rien d'autre, dit Lacan, que la liaison symbolique entre les êtres humains. » (Lacan, 1975, p. 161)

Pour en revenir à la scène du mot d'accueil prononcé par le directeur lors de la rentrée scolaire, apparaît subitement un personnage qui, objet de tous les regards et bénéficiant d'un laisser-passer, salue la classe par un « *bonjour mes amis !* », exclamation à laquelle les élèves répondront à l'unisson « *bonjour Va-peur* ». Par son attitude, l'enseignant se substituerait au directeur d'école, cherchant les moyens de réaliser une identification mutuelle des élèves entre eux en tant que groupe, et déterminé à se présenter comme pôle d'idéalisation, non pas en tant qu'Idéal du moi (de l'ordre du symbolique) mais bien en tant que moi-idéal (de l'ordre de l'imaginaire) et ce, pour l'ensemble des membres du groupe-classe. En se présentant comme un maître-guide, il chercherait à être perçu comme le chef aimé d'une bande fraternelle (Zulliger 1929, 1936). Sur la scène micro-sociale de la classe, le maître incarnerait inconsciemment pour l'enfant l'image du

père fantasmé comme parfait, nanti de toutes les précieuses qualités (Zulliger, 1936, p. 198). A travers différentes scènes du cours de français, le cinéaste ne présenterait-il pas l'image d'un enseignant qui, sous le couvert de guide du groupe-classe, jouerait le rôle d'un personnage omnipotent exerçant un pouvoir pédagogique. L'intérêt de cette scénarisation est ici de « montrer que la visée éducative requiert la mise en place de liens affectifs et d'un ordre identificatoire », impliquant « un maniement collectif de l'identification » (celle des élèves au maître et entre eux) et ce, dans un rapport de fascination, de captation imaginaire supposé s'établir entre maître et groupe-classe (Filloux, 1989, pp. 67-68).

La *demande d'identification* (demande de transfert) de la part de Vapeur se fonderait sur un rapport de *domination*. Sous prétexte de dénoncer et de violemment critiquer l'obéissance et l'assujettissement aux maîtres, eux-mêmes s'inclinant devant leurs despotes, autrement dit « être des moutons », Vapeur chercherait lui-même à établir un rapport d'*emprise* vis-à-vis des élèves. Cette emprise consisterait à s'approprier, à neutraliser le désir de l'autre, à le marquer de son empreinte portant atteinte à l'autre comme sujet désirant: elle relève d'une violence (Dorey, 1988). Ainsi, initier l'autre à sa propre cause, le modeler selon son propre idéal procède d'un fantasme d'engendrement dans le savoir, un fantasme de paternité culturelle chez le maître liée à un *désir de pouvoir et d'immortalité* (Natanson, 1973), où « la destruction, l'angoisse, et la culpabilité figurent toujours sur l'autre face » (Kaës, 1973, p. 2). Il s'agit donc d'« œuvrer pour le bien de l'élève », faire en sorte qu'il aille trouver son propre style en l'envoyant « *aux vaches!* », bannissant tout ce qui est cliché ou, plus exactement ici, ce qui n'est pas conforme à l'idéal de l'enseignant, à ce dont il se fait le transmetteur.

L'emprise pédagogique passe souvent par un *désir de séduction*. L'enseignant doit « plaire aux élèves » pour qu'ils puissent

s'identifier à lui (Cifali, 2005). Vapeur use de différents moyens de séduction qui relèvent de la théâtralisation. Dans la mise en scène, la parole, la gestuelle et le regard soutenu jouent leur rôle; tout comme l'effet de surprise par le jeu simultané d'apparition-disparition, présence-absence. S'il revendique ne pas utiliser les méthodes pédagogiques traditionnelles, à savoir « *on n'écrit pas et on ne lit pas à mon cours, les livres restent à la bibliothèque ; il faut vous pénétrer de l'œuvre et l'emporter en vous donc pas de cahiers, pas de cartable* », il n'en reste pas moins directif, voire autoritaire sur fond sadique. Il refuse tout cadre pédagogique normatif, tout en se comportant comme un tyran avec ses engueulades, incriminations, évaluations surprises, notes-sanctions (« *ce sera 0 pour tout le monde* » sous prétexte que « *cela leur fera les fesses* »). Si l'enseignant est animé par des pulsions sadiques qu'il cherche à satisfaire par la manipulation, l'humiliation, « *Vapeur la terreur* » qui « *espionne à tribord* » le serait tout autant par des pulsions scopiques, liées au plaisir de voir et de pénétrer au sein même de la classe (matrice, chambre d'enfants).

L'interdit n'est plus utile à partir du moment où s'installe une relation d'assujettissement. L'enseignant-guide prend ici les traits d'une *imago* toute-puissante et castratrice - si tout est permis, rien n'est permis -, conforme aux exigences du moi-idéal (Filloux, *op. cit.*). D'où le piège dans le rapport maître-élèves de l'établissement d'une relation transférentielle imaginaire de type spéculaire. Ce danger, Boulette l'épinglera en ayant « *peur, dit-il, qu'il y ait comme un piège [...] qu'il présentait un piège* ». L'enseignant par défense fait mine de ne pas comprendre, de ne pas savoir. Boulette cherche à s'expliquer: « *A la limite, je dirais que vous m'avez trompé...* ». Vapeur lui coupe la parole, l'empêche de s'exprimer, l'interdit de penser. Intolérant à la castration symbolique, consistant à renoncer à sa position de toute-puissance narcissique, Vapeur niera toute forme de piège qu'il considère comme « *une insulte et qui empeste comme une*

vieille merde pourrie » ; il sera « *contre les limites, c'est carrément proute... il n'y a que des limites que l'on s'impose à soi-même et elles sont toutes détestables!* » : c'est le principe de plaisir, la loi de la jouissance infantile.

2. Transfert fraternel

Toujours dans un contexte collectif, on observe des transferts fraternels latéraux parmi les élèves du groupe-classe se manifestant soit par des liens de cohésion, de solidarité ; soit dans un rapport de rivalité, de concurrence voire d'envie de certains vis-à-vis de Boulette: tel en témoignera les bagarres aux poings autour de la Martine, objet de fantasme sexuel, objet de jouissance tant convoité.

Dans un contexte individuel, la rivalité fraternelle vécue par Boulette en vient à se déplacer par identification projective sur Matagne, objet de transfert fraternel.

A peine avoir déposé ses valises sur son lit et curieux des images de femmes, de couples glamours exposées sur l'armoire cadénassée, Matagne devient aussitôt objet d'hostilité. En effet, Boulette voit son environnement habituel profondément modifié. Il n'est plus l'unique enfant planqué dans sa chambre au fond du couloir ; encore moins, le centre du monde. La nécessité de reconnaître l'existence d'autrui, de partager ses affaires, bref de se socialiser, lui est imposée par la réalité extérieure.

Selon une première hypothèse, Boulette vivrait une double rivalité : d'une part, celle qui le met face au nouveau-venu et qui accapare sa chambre (matrice) (Freud, 1915-1917) ; d'autre part, celle qui le confronte au rival parental (père œdipien), qui témoigne de l'activité sexuelle des parents dont le nouveau-venu est issu (Rabain, 1995).

Selon une deuxième hypothèse, il se produirait chez Boulette une réactivation de ce que Freud appelle le « complexe de la fratrie de la première période sexuelle » (1922, p. 87), qui

serait directement issu de l'attachement premier à la mère et de l'expérience de perte de l'objet maternel. C'est la perte de cet objet d'amour qui serait à l'origine des sentiments hostiles à l'égard du *rival* et susciterait la jalousie (Bouchard, 2011-2013). La répétition de l'agression réactionnelle marque la violence contenue dans le rapport à l'autre. A ce titre, le *complexe fraternel* serait le précurseur voire l'équivalent du *complexe d'Œdipe*. Dès lors le condisciple, en tant qu'*imago fraternelle*, peut par déplacement représenter inconsciemment le père œdipien impliquant le renoncement à la relation symbiotique à la mère. Aussi, en référence au « complexe d'intrusion » selon Lacan (1938, 8.40), le frère est un rival d'abord par le fait d'une identification projective (imaginaire) qui suscite l'agressivité jalouse parce qu'elle rappelle l'expérience douloureuse du sevrage avec la mère : « cet enfant non sevré, c'était moi autrefois » (Lachaud, 1998, pp. 55-57).

Pris dans un rapport spéculaire, l'agressivité manifestée par Boulette envers Matagne est verbale : « *Ce qui a de bien avec toi, c'est que tu es tout maigrichon... tu ne prendras pas de place... tu en fais la moitié d'un autre...* ». Cette agression est aussi, par l'alternance de provocations et de ripostes, factuelle que ce soit en coupant en deux tantôt le manteau d'hiver de Matagne offert par sa mère, tantôt le livre de Musset, auteur favori de son père qu'il est enjoint de lire. C'est parce que la représentation du lien primaire à l'objet maternel est réactivée qu'elle attire agression et désir de mort : cette autre moitié qui prend ma place, cette « *demi-portion* », il faut l'éliminer ! La coupure en deux du livre de Matagne et l'ouverture forcée par ce dernier de l'armoire de Boulette, renfermant les secrets de famille, constitueront le sommet de leur rivalité hostile. Pour Boulette, l'enjeu est d'avoir cet objet de frustration, la mère, que Matagne s'est approprié, et dont le manque est un dommage imaginaire (Lacan, 1956). D'où la revendication faite à Matagne, l'intrus, à propos de l'album de famille : « *Qu'est-ce que tu en as fait ? Où tu l'as mis ?* »

Boulette se voit contraint de remettre en question son identification imaginaire à être l'objet du désir de la mère (le phallus), et de la sorte à subir la castration. Une coupure symbolique dont témoignerait la scène de bagarre, au sein de la classe, avec carreau cassé et le poignet ensanglanté. En rencontrant les interdits fondamentaux de l'inceste et du meurtre, et en surmontant leur rivalité, précisément en réparant ensemble le carreau cassé, les frères feront alliance et construiront un surmoi et des idéaux communs. Les sentiments hostiles alors refoulés seront transformés, par réaction contraire, en sentiments tendres et sociaux (Freud, 1922, pp. 96-97), qui s'exprimeront entre Boulette et Matagne par une indéfectible complicité. Ils consultent, échangent les photos et font le récit de leur histoire familiale. Une même question reviendra tout au long du film : *qui est-ce ?* Justifiant l'enquête commune sur l'identité de Vapeur en vue de le démasquer.

3. Désir et pulsion de savoir

(Père es-tu là? En quête de père, il mène l'enquête)

On va interroger le rapport mère-fils qui évolue tout au long du film et qui marque les différents temps de la dialectique œdipienne (*cf* prologue sur la mère toute-puissante).

Dans la première scène où se joue le rapport mère-enfant, la mère demande dans une lettre adressée à son fils si sa rentrée scolaire s'est bien passée; s'il a bien reçu le manteau d'hiver qu'elle lui a envoyé. Elle « loue **le ciel** de lui avoir accordé une **seconde chance** et lui demande de ne plus se laisser égarer et d'arrêter de se raconter ses histoires ». L'enfant semble ici pris dans un mode de relation à la mère où le père, bien que masqué, semble étranger, exclu. Lors de son entrée dans l'Œdipe, si l'enfant cherche à s'identifier à l'objet fantasmatique du désir de la mère (le phallus) (Lacan, 1958), celle-ci est supposée l'avoir en l'espèce de l'enfant (Dor, 2002, p. 107).

Or, nous assistons à une période de déménagement, de transition (de solitude) qui constituerait une brèche, une ouverture dans la relation privilégiée mère-fils, impliquant une reviviscence des souvenirs du passé. Ce moment de transition semble propice à éveiller chez Matagne un besoin d'investigation, une curiosité qui remonterait à la période œdipienne. Elle porterait sur une énigme posée par le désir de la mère sur lui-enfant et, corrélativement, les désirs qui fondent la relation entre le père et la mère, comme en témoigne la photo du mariage de ses parents. Une relation-union dont l'enfant peut se sentir exclu.

Selon Freud (1915), les activités attribuées à la *pulsion de savoir* chez l'enfant, la *pulsion du chercheur* est intimement liée à sa vie sexuelle. Cette poussée investigatrice serait éveillée avec une précocité insoupçonnée par les problèmes sexuels comme en témoigne la « vieille peau » que Boulette et Matagne reluquent et qu'ils justifient en ces termes: « *c'est parce qu'on a perdu une vieille peau... alors on l'examine* ». L'enfant en vient alors à s'occuper du premier problème de la vie et se pose la question « *d'où viennent les enfants?* » - la première énigme, quête d'un savoir sur le comment il est venu au monde, et adressée d'abord à la mère. Une curiosité passionnée, une soif de savoir sexuel, dit Freud, durant cette phase qu'il qualifie de « période de la recherche sexuelle infantile » (Freud, 1910, p. 104).

Face aux interrogations sur ses origines, l'enfant va élaborer ses propres théories sur la rencontre des parents, leurs rapports sexuels, sur le séjour de l'enfant dans le corps maternel et le rôle du père qu'il cherche à découvrir (Freud, 1908/10). C'est ainsi que Boulette et Matagne, à partir de photos et du récit familial avec cette question permanente « **Qui est-ce?** », vont interroger sans cesse les secrets du désir amoureux, de la sexualité. Sur base de bribes de réponses, ils échafaudent des hypothèses : « *Dans le tas celui qui ressemble le plus à Vapeur c'est le marié* »; « *tu sais ce qu'il faisait avant Vapeur ?* »; « *D'où vient ce nom Vapeur?* ».

Dans ce sens, Matagne demandera à sa mère une photo du père, « *un portrait, dit-il, serait l'idéal* ». De même, lors d'une discussion alors que la mère est au lit et feuillette une revue féminine, il y aura un quiproquo à propos du professeur de français, un certain Gérard Bernadotte, qu'elle semble évoquer « *comme beau, avec une belle prestance* », « *un vrai Don Juan* » dira-t-elle, affirmant qu'il avait la réputation d'« *être sadique avec ses maîtresses* ».

A ce même moment, Matagne découvre et pose devant lui la robe rouge glamour de sa mère. Ce qui donne à montrer que sa mère est une femme de désir qui a aimé un « autre » que lui. Cet autre qui occupe l'esprit de la mère et lui sert de référent quand elle s'occupe de son enfant (*triangle pré-œdipien* mère-enfant-phallus, Lacan, 1956). Au parent, il est demandé par la question « qui est mon père? » ; celle de « qui est celui avec qui tu m'as conçu ? ». Une demande de réponse à cette autre question : « de quels désirs suis-je né ? »

Mais se produit ensuite un conflit entre Laurent Matagne et sa mère, sur base qu'« *il n'y a pas, il n'y a plus de photos* ». Elle n'a rien à y avoir, elle ne veut rien en savoir. Matagne lui fera le reproche de son silence, de son secret, car c'est important pour lui de savoir, de connaître une part de cette vérité. Mais, le père a brûlé, tout est parti en fumée. Même ce qu'il reste du père, les livres d'Alfred de Musset, ce qui donne symboliquement accès au savoir, est mis au bûcher¹. Freud (1908) insiste sur les dangers qu'il y a à « blesser » cette activité investigatrice de l'enfant, à étouffer ses questions et à inhiber son désir de savoir. C'est le Tabou du père parti, qui les a abandonnés lui et elle pour la jouissance (principe de plaisir).

1 Balancier métaphorique de la figure paternelle tantôt fumée, tantôt vapeur.

On assiste à un *premier temps fort de la problématique œdipienne*, celle pour l'enfant d'être ou de ne pas être [le *phallus* de la mère, d'être ou pas] l'objet qui peut combler le manque de la mère. Tous deux pris dans un rapport duel mortifère (« *cette maison est comme toi, elle est lugubre* »), le fils finira par partir (rupture) emmenant avec lui les livres qui appartenaient à son père, ce avec quoi la mère ne va pas dormir. Ces livres, de par leur valeur symbolique, imposent l'instance paternelle qui, supposée étrangère à la relation mère-enfant, va faire tiers, va la séparer. Dans une lettre, la mère dira que son père est mort, mais qu'elle est vivante, qu'elle est sa mère. Elle demande si elle ne vaut pas mieux que ce vague souvenir et que cela mérite qu'ils se disputent. Une lettre morte qui restera sans réponse... Néanmoins, elle fera un premier pas en lui demandant de la pardonner si elle lui a fait du mal.

Puis, la mère comprend que son fils veuille savoir qui était son père, quel était son passé. Lors de sa visite, elle lui apporte des « babioles » qui peuvent l'aider à faire son deuil. Elle lui remet des objets personnels qui appartenaient à son père (ceinture, boutons de manchette). Lorsqu'il est accusé de plagiat et doit faire la preuve de son honnêteté, il est confronté à une lettre d'amour que son père a adressée à sa mère et qui fut remise par cette dernière au directeur. Il y a là une reconnaissance de la présence du père dans le chef de la mère. Le père, en tant qu'« autre », peut être alors être vécu par Laurent comme un objet possible du désir de la mère. Lors de la lecture de cette lettre par Laurent à Boulette, le cinéaste mettra subtilement en scène ce moment de déclaration où est imaginée la mère, à la fois *femme de séduction*, habillée de la robe rouge glamour ; et *femme de désir*, ce dont témoignent le rouge sur les lèvres entre-ouvertes et les grands yeux fardés. Plus loin, Matagne convoque Vapeur à rencontrer sa mère qui, dit-il, « *ne croit absolument pas à sa vocation* ». Il demande s'il

lui « *serait possible de la rencontrer et de la convaincre ?* », tout en cherchant à savoir s'il la (re)-connaît. Vapeur lui promet de lui envoyer une lettre, précisant que « *ce ne sera pas nécessaire qu'elle vienne* ». Matagne renchérit: « *elle a déménagé* » ; « *vous me donnerez sa nouvelle adresse, insiste Vapeur, ne la dérangez surtout pas!* »

Il s'agirait pour Matagne d'une frustration à l'endroit de la mère. L'enfant est confronté à la loi du père à partir du moment où il découvre que la mère en est elle-même dépendante dans la satisfaction qu'elle peut apporter aux demandes de l'enfant (Lacan, 1958 ; Dor, 2002, p. 108).
Deuxième temps fort du complexe d'Œdipe, le fait que la loi du désir de la mère soit soumise à la loi du désir de l'autre (le père), ce qui implique que le désir de l'enfant est lui-même dépendant d'un objet que l'autre est supposé avoir ou n'avoir pas.

C'est ainsi que, via la lettre d'amour, la mère témoignera que son père avait un fameux style littéraire (trait symbolique), dont il aurait hérité. Ce talent sera confirmé par une autre femme, la maîtresse... dont la mère reconnaitra l'existence. Laurent Matagne voudra savoir : « *C'est qui ? elle est où ?* » C'est encore un peu tôt pour la mère qui dit qu' « *elle n'en sait rien, qu'elle ne veut pas savoir* ». Aussitôt, Laurent lui répond en JE séparé du Tu: « *je ne te parle de ce que tu veux, pense à moi* ». « *Je verrai ce que je peux faire, lui dit-elle, mais sans garantie* ».

Lors de la visite suivante de Matagne chez sa mère, Yves Hanchar nous présente une maison rangée et coquette. Il y a la présence de femmes, d'amies qui joueraient le rôle de médiation dans le rapport mère-fils. « *Mais c'est un homme!* » s'exclame l'une d'elle ! Tandis que la mère lui sert un whisky. Elle lui annonce que son « *père est enfin administrativement considéré comme mort. Il avait disparu, il est mort* ». « *Tout a une fin, il faut tourner la page* » : « le père auquel on a à faire, n'est rien d'autre qu'une pure métaphore » (Lacan, 1958 in Dor, 1998, p. 21).

Ensuite, la mère lui offrira le cadeau symbolique d'un *stylo qu'elle a trouvé* pour son entrée triomphale dans les grandes écoles : passage vers le monde adulte en tant qu'homme.

Dans sa dernière lettre adressée à Matagne, la mère identifie l'ancienne maîtresse de son père, une certaine Isabelle Dunant : c'est elle la mangeuse d'hommes! Elle lui en procurera également le portrait. Enfin, à la fin de sa lettre, la mère ne signe plus par « ta maman », mais par « Jeanne ». On assisterait à un déplacement d'objet, un transfert de l'investissement libidinal. Désormais, c'est à la maîtresse que s'adressera Laurent pour savoir qui était son père.

Troisième temps fort de l'Œdipe, le père n'apparaît plus pour l'enfant comme celui qui est un phallus rival auprès de la mère ; mais, [il est installé imaginairement] comme celui qui l'a, en le réinstallant à l'unique place où il peut être désiré par la mère, et dont il devra faire la preuve (Dor, 2002, p. 110). Ce processus est rendu dans le film par la visite de Laurent Matagne à la pianiste Isabelle Dunant, lors d'un enregistrement à *La Maison de la radio* (Bruxelles). Yves Hanchar nous montre Matagne entrer dans la salle de concert, s'y installer et éprouver dans ce moment d'initiation musicale une satisfaction libidinale, un plaisir sensuel à regarder, à écouter jouer cette femme énigmatique. Celle qui non seulement est supposée avoir le père quand elle le désire ; mais aussi celle qui est supposée détenir le savoir sexuel. Matagne ira la rencontrer en s'infiltrant dans sa loge. « *Qui êtes-vous ? Qu'est-ce que vous voulez?* », lui demande-t-elle. On assiste ici à un retournement de situation : elle ne sait pas qui est ce garçon qui la surprend, mais lui sait qui est cette femme visiblement surprise : « *on m'a parlé de vous, dit-il, et j'aurais voulu vous poser quelques questions* » ? Elle acceptera, en donnant des éléments de réponse à l'énigme du savoir sur qui était son père.

Dialectique de l'avoir : la mère (la femme) qui ne l'a pas, peut le désirer auprès de celui qui le détient. De même, l'enfant qui en est aussi dépourvu, pourra aussi le convoiter là où il se trouve (Dor, *Ibid.*, p. 112) et se l'approprier par identification symbolique. Ainsi ce moment de plaisir passé en musique avec elle, il le lui dira avec hésitation : « *J'...J'ai bien aimé...* ». Elle se retourne vers lui; il précise : « *enfin je veux dire... je trouve que vous avez du talent...* ». Sortis de la loge (transition), elle lui demande si il sait ce qu'il veut faire plus tard : devenir écrivain! Elle répondra que c'est comme son père qui écrivait très bien, mais marque une différence en disant que pour être écrivain, il faut du temps, et que son père était impatient.

III. LE TRANSFERT

(La fonction du père, la fonction de savoir)

Le maître, objet de transferts

Dans ce dernier point de notre analyse, il s'agira de repérer les conditions d'émergence du transfert chez Matagne et ses composantes ; ensuite, d'identifier comment Vapeur reçoit la demande de transfert que lui adresse Matagne, ainsi que la posture qu'il adopte ; enfin, comment Vapeur va réorienter le transfert de Matagne en le renvoyant à la vérité de son désir.

1. Surgissement du transfert

Comme déjà relevé dans le rapport maître-groupe, on assiste dès l'apparition de Vapeur dans le film, à une mise en scène de la séduction comme stratégie pédagogique. L'enseignant-séducteur devient un enseignant-acteur voulant à la fois *attirer*, *accrocher* l'élève et lui *donner l'envie de savoir quelque chose*. Pour ce faire, Vapeur cherchera à établir le contact dans un face-à-face avec ses élèves par « le jeu des regards » (Filloux, 1996, p. 121); mais aussi par la puissance de la parole, du verbe qui exprimé avec conviction, avec passion (charisme), peut exercer un *pouvoir de fascination* analogue à la *suggestion hypnotique* qui captive, ravit et possède le sujet. C'est bien en termes de « *fascination pour la mort* » que Matagne justifiera, dans une de ses rédactions, les batailles dans le ciel, les explosions en plein vol, le sang sur le plexiglas et, du coup, le malmenage du repos de l'âme de Vapeur.

Dans le film, c'est dès la deuxième scène que Vapeur oriente sa séduction captatrice vers Matagne! Alors que ce dernier se bagarre avec Boulette, Vapeur l'interpelle et lui demande de lire Musset. Il lui dit avoir bien connu son père et précise qu'ils étaient amis. Une carcasse géante qui lui manque, dira Vapeur, et que l'on peut ici associer

à cette citation de Musset: « Cet étranger vêtu de noir qui me ressemblait comme un frère » (de Musset, 1835). L'enseignant semble vouloir organiser des conditions pour mieux cerner et se rapprocher des attentes de l'autre, dans un rôle de *soutien du Moi* chez l'élève (Redl, 1942). Ceci implique un savoir sur le désir de l'autre-élève, de manière à le capter, à le (r)accrocher, voire à l'utiliser à ses propres fins. Dans ce sens, il semble à Vapeur que son père aurait aimé cette rencontre et qu'il lise Musset, c'était dit-il son auteur favori (initiation, transmission). Dans le transfert, on quitte le terrain de la relation pour celui de la « rencontre » d'un savoir énigmatique sur lui-même dont l'Autre, l'enseignant, est supposé pouvoir en délivrer le sens. Vapeur est en position de créer de l'énigme, de faire du savoir une énigme. C'est en ne révélant pas tout, mais en lui disant suffisamment à propos de son père que Matagne peut entrevoir chez l'enseignant un intérêt, une curiosité ; c'est aussi en se taisant ou en se dérochant à toute explication immédiate, que l'enseignant peut susciter chez l'élève l'envie de son dévoilement (Meirieu, 1987, in Imbert, 2005, p. 41). Dans un rapport de « séduction réciproque », l'écoute de Matagne serait significative de ses attentes et de l'espoir d'une véritable révélation pour lui-même, d'un destin (Filloux, *op.cit.*, p. 52).

2. L'objet a de Lacan, objet de fantasmes

La relation pédagogique est mobilisée par un transfert érotisé, amoureux, de Matagne sur l'enseignant en tant qu'*imago paternelle*. L'adolescent croit discerner chez Vapeur ce que Lacan appelle l'*objet agalmatique*: un objet en creux, en moins, que constitue cet objet perdu. Cet objet brillant est cause du désir chez le sujet car s'il existait, il lui permettrait d'être comblé, non-manquant. L'investigation de cet objet censé être détenu par Vapeur se fera en laboratoire

par l'observation au microscope de la photo floue du mariage des parents. Matagne et Boulette regardent, comme dans une recherche scientifique, une vieille peau qu'ils ont perdue et donc qu'ils examinent. Tous deux s'accorderont à dire que celui qui ressemble le plus à Vapeur, c'est le marié ! L'objet α sera ainsi décelé sous l'allure du marié (Lacan, 1973, p. 244).

Transfert du contenu du désir inconscient pour le père, situé dans le passé, sur la personne actuelle de Vapeur. Boulette s'empressera de préciser que l'« *on dirait Vapeur, je n'ai pas dit que c'était lui!* » Le transfert c'est, dit Freud (1895, pp. 245-246), une fausse association, un « faux rapport ». L'affect adressé à « Vapeur » est identique à celui qu'il aurait pu éprouver jadis pour son père : à celui qui s'est « évaporé ». L'objet α qui structure le fantasme et fait croire à l'amour se faufile sous différentes caractéristiques telles qu'un grain de beauté, de peau, un timbre de voix, la couleur des yeux et qui, suivies d'un échange de regards, fait jaillir la flamme. C'est, comme l'appellera Lacan, l'Amour. Quand il était petit, raconte Matagne, il pensait que son père était Robin des bois. « *Eroll Flynn ?* », demande Boulette. « *Je trouvais qu'il ressemblait à mon père !* », dit Matagne ; « *Oui mais ça c'est parce que tu rêves, explique Boulette, tu t'emballes pour quelqu'un et hop tu vois la gueule de ton père ! Remarque, pour moi mon père, ça a toujours été Gabin, la gueule, la voix, c'est tout Gabin mon père* ». On croit aimer l'autre, en l'occurrence le maître, en tant qu'Être; mais en fait c'est le maître en tant qu'**objet d'amour** qui est visé. Selon Lacan (*Le Séminaire, Livre XX, Encore*, 1975, p. 85), « *L'Autre ne s'atteint qu'à s'accoler au « α » cause du désir* ». Tel en témoignera lors de la visite médicale la marque de brûlure sur les omoplates de Vapeur, ou encore la mise à l'épreuve au tableau de la graphie du Z barré et du G, fait comme un γ . Matagne voudrait s'approprier ce qui s'associe à cet objet supposé détenu par le maître: son Savoir, voire le pouvoir qui est lié. Pour le sonder et s'approprier cet objet, il cherchera à se faire aimer de lui.

3. *Amour de transfert*

Dans cette entreprise séductrice, l'enseignant deviendrait complice des pulsions amoureuses de l'élève, stimulant l'investissement pulsionnel et affectif sur sa personne, en tant qu'objet de transfert paternel. Après s'être plaint des notes aussi pitoyables de la classe en dissertation où tous ont pour la cinquième fois 9/20, Vapeur fait exception pour Matagne qui a 16! Il lui demande de se lever et le cite : « *l'accomplissement de l'acte sexuel s'accompagne nécessairement d'une chute d'attraction entre les êtres ; ce déclin entraîne progressivement les amants à ne plus se suffire* ». Cela signifie pour Vapeur que « *l'amour avec un grand A n'est que foutaise, nous ne sommes que des dindes, dit-il, c'est subtil et irréfutable* ». Matagne confirme avoir trouvé tout seul ce qui relèverait d'une métaphore de l'*amour de transfert*. Vapeur s'approche de lui cherchant à nouveau ce contact par le regard et le toucher avec le jeu de la main, lui annonçant qu'il sera peut-être écrivain.

Désarçonné, épaté Matagne s'exclame : « *vous lisez dans les lignes de la main ?* » ; « *Non, répond Vapeur, mais vous serrez très bien les poings!* » Amusé, Matagne est aussi séduit ! Il le sera d'autant plus quand, après une discussion à propos de son père Gilbert Matagne, Vapeur l'invitera à faire un tour dans sa « Triomphe » et lui laissera les commandes pour atteindre la vitesse maximale : c'est le partage de la jouissance pulsionnelle. L'acte d'apprentissage prend valeur d'acte initiatique, d'où procèdera l'impulsion à l'écriture de son premier roman : *L'Homme posthume*.

4. *Meurtre du père*

Se sentir remarqué, choisi, incite l'élève à désirer plaire, cherchant à ce que l'enseignant lui accorde une attention particulière, lui manifeste une sollicitude spéciale. Pour ce faire, Matagne va s'employer à fournir un travail d'écriture

supposé donner de bons résultats et gratifier l'enseignant. Ce que reconnaîtra Vapeur en qualifiant son travail de prolifique, de titanesque. Néanmoins, le vécu d'une méprise, de railleries à répétition comme: « *Ah! question sottise, vous faites dans la pyrotechnie* », tout comme l'impression d'être rejeté, écarté comme : « *allez trouver votre style et ne revenez pas avant, votre style, aux vaches [rires de la classe]* », peut susciter chez l'élève une hostilité de type destructeur, meurtrier à l'égard de l'enseignant (Freud, 1910). Dans ce rapport à l'autre, le maître se situe dans une oscillation entre être objet de pulsions amoureuses (*Ερως*) et objet de pulsions agressives (*θαναθος*), entre aimer et détruire (Freud, t. XVI, p. 284).

Est alors mis en scène le meurtre du père, soit « *un bon vieux crime honnête et sincère* », dont le travail féroce et ingénieux vaudra à Matagne les félicitations. Fantasmé, ce meurtre a été vécu dans la réalité psychique et symbolisé par Vapeur en ces mots: « *ce meurtre crapuleux, génial vous l'avez bel et bien vu (vécu), c'est incontestable et vous espérez de toute votre âme que cela se produise* » ; « *oui!* », répond Matagne ; « *la sincérité, nous y voilà, la sincérité* », dit Vapeur. L'enseignant dût subir la castration symbolique, la marque de la loi qui brise son illusion de toute-puissance (Imbert, 1992, p. 181) l'obligeant à renoncer à ses satisfactions narcissiques. Castration qui amènera Vapeur à cet aveu : « *Je ne suis pas parvenu à devenir écrivain, mais vous! vous y arriverez...* ».

5. L'enseignant: objet d'identification symbolique

Dans la scène de l'examen final, on assiste à la mise à l'épreuve du rapport à l'autre dans un dialogue des désirs et de la demande. A travers l'évocation de l'écriture d'un roman, idée qui vient dit Matagne de Vapeur, la demande qu'adresse l'élève porte sur autre chose que sur les satisfactions qu'elle appelle, « elle est demande d'une présence ou d'une absence.

Elle est avant tout demande d'amour [...]; c'est le désir de faire reconnaître par l'Autre son propre désir. » (Lacan, *Écrits*, 1966)

Ce roman, Vapeur et Matagne en viendront à en élaborer le récit. Vapeur se lève et met en mouvement ce récit, où se joue la présentation de lui-même, mobilisant ainsi cette énigme: cette partie de son histoire jusque-là dite sans être révélée.

Dans ce récit spontané, Matagne l'interpelle sans relâche afin que Vapeur lui dise, lui révèle le secret de son existence. Il se produit un retournement de position dans la mise en récit, par Matagne cette fois, sur la question de la filiation : « *un jour, dit-il à Vapeur, il [l'enseignant] s'est rappelé qu'il avait un fils* »; « *et, demande Vapeur, qu'est-ce qui lui aurait donné l'envie de le rencontrer ?* » Selon Matagne, « *il a pensé qu'il pourrait susciter une vocation et donc il l'aurait regardé bouger dans son aquarium* » ; « *moi, dit Vapeur, je crois qu'il l'aurait accompagné !* » ; « *Et à la fin, réplique Matagne, est-ce qu'il lui livrerait son secret ?* »: ce savoir que Matagne suppose à Vapeur à la fois objet et cause de son désir. Assigné dans un transfert paternel, Vapeur tentera de le symboliser par ces mots : « *calmez-vous Matagne... j'ai l'impression que l'absence de votre père vous fait perdre la raison* ». En référence à Proust, Matagne parlera de la perte du père dont le manque se vit tous les jours!

En référence au Banquet de Platon analysé par Lacan dans son séminaire sur *Le transfert* (2001), Matagne serait en position de l'*amant* (l'*έρωστης*), le sujet qui désire et qui donc manque; Vapeur de l'*aimé* (l'*έρωμενος*), l'objet qui dans ce couple serait le seul à α -voir quelque chose, suscitant fascination et envie. Mais, le désir renvoie toujours à autre chose qu'à son objet ; il renvoie à un manque constitué par la perte des premiers objets (la relation primitive mère-enfant), en l'occurrence ici le père en tant qu'objet d'investissement. L'objet perdu ne peut être que signifié (symbole), et non pas retrouvé, et c'est pourquoi entre l'objet réel et le signifiant se trouve un écart, une béance, qui installe le sujet inconscient dans ce manque

à être (Filloux, 2009, p. 109). Cet objet perdu s'exprime chez l'élève dans ses effets, soit interpeller l'enseignant afin de savoir s'il va y répondre ou pas et ce, dans son insistance à toujours témoigner de ce désir. Vapeur confiera : « *Moi aussi, j'aurais tellement voulu devenir écrivain, mais vous vous réussirez... vous avez une imagination que je n'ai pas...* ».

Lors de la scène de rencontre entre Vapeur et la mère, se joue la mise en œuvre de la *fonction paternelle*, qui permet à la fois une séparation symbolique des désirs dans la relation mère-enfant et une mobilisation du propre désir de l'enfant en appuyant son choix, sa vocation d'écrivain, comme en témoigneront la relecture et la dactylographie du roman. En effet, pour devenir ce qu'il est, l'enfant a besoin d'investir et d'être investi par au moins un autre que sa mère pour que se produise un déplacement, un transfert libidinal à partir d'elle; à condition que la mère ne l'en empêche pas. D'où la réplique de Vapeur à la mère : « *Vous n'empêchez pas Laurent de faire ce qu'il veut* ». Dans la relation originaires mère-enfant, ce dernier imagine toute pourvue, toute phallique la mère qui s'occupe de lui. Mais c'est en ayant dû reconnaître que sa mère ne l'était pas que l'enfant a été amené à rechercher quelqu'autre, supposé lui autrement doté. D'où le conflit entre Vapeur et la mère, qui dit que G. Matagne est mort et que c'est à elle à veiller sur Laurent et que rien ne change ! Mais, la mère sera amenée à relativiser et à assumer le fait qu'elle ne peut pas tout donner, ni tout gérer pour Laurent (ses études de commerce, sa situation comme agent de change), en reconnaissant ses limites et ses manques. Bref, « *quoi qu'en dise votre mère vous serez écrivain et je suis fier de vous* ».

Dans l'avant-dernière scène du film, Vapeur rend visite à Matagne dans la prairie aux vaches, cette aire transitionnelle, lieu de séparation et de créativité (Winnicott, 1975). Dans ce dernier dialogue, on assiste à un renversement de sa position dans le désir. Laurent passe de la position désirante, *celui*

qui désire (*Εραστής*, l'Éraste), à celle d'être l'aimé, le désiré (*Ερομηνός*, l'Éromène). Matagne lui en demandera la preuve en mettant à nu Vapeur, lui déclarant qu'il sait qui il est: « Gilbert Matagne ». Mais, Vapeur lui répondra qu'il est mort (il n'y a pas ou plus de Gilbert Matagne), ce que contredira Laurent en lui disant qu'« il est là vivant ».

Mais Vapeur demandera à Matagne de renoncer à son investissement fantasmatique, à sa fascination. Il n'est pas celui qu'il croit être, et ne possède pas cet objet manquant que Matagne lui suppose. Ce que contredira Matagne, en disant que c'est faux parce qu'il est devant lui ; Vapeur répondra que ce n'est pas la vérité qui compte et qu'*il le sait bien à présent*. Il renverra Matagne à son propre désir, à savoir que ce n'est pas lui qu'il désire, mais qu'il désire ailleurs. C'est ici que se dit la vérité du transfert, à savoir que cet ailleurs ne lui est accessible que par l'*amour de transfert* que signifie pour lui Vapeur.

C'est cette vérité du transfert qui favorisera chez Matagne le mécanisme d'*identification symbolique basée sur l'amour*, permettant à l'élève d'échapper à l'emprise de la captation imaginaire du maître. C'est parce que cette identification est « partielle, extrêmement limitée, et emprunte seulement un trait unique à la personne-objet » (Freud, 2003, p. 45), que Matagne pourra en tant que sujet-désirant être en position de créer. Dans ce sens Vapeur, prenant l'épaule de Matagne, finira par ces mots : « *Si tu me cherches un jour, tu sauras où me trouver...* » « *Je vous trouverai partout* », dit Matagne ; « *tout va bien alors, répond Vapeur, tout va bien...* ».

Le désir de l'enseignant est orienté de façon à soutenir le désir de l'élève en ne répondant pas sur le plan du fantasme. Il permet ainsi à l'élève d'élaborer une demande dont le sens consistera à libérer une place à prendre qu'il pourra combler par le savoir nouveau qu'il aura lui-même produit (de Villers, 2005) : son roman.

Pour conclure, c'est bien l'énigme du désir et de l'amour dans le transfert qui nous a été révélée, dont Vapeur témoignera de la vérité par sa présence lors de la sortie du roman. La dédicace sera « pour Vapeur », nom du professeur de passage comme la vapeur qui fut, en tant qu'objet de transfert, l'homme posthume. Soit, une métaphore paternelle, qui à la fois médiatise la relation mère-enfant et permet l'identification à l'enseignant en tant qu'idéal du moi, participant ainsi au travail de sublimation chez l'élève : le goût pour la littérature et la vocation d'écrivain. Alors, « Sans rancune ! »

BIBLIOGRAPHIE

- BOUCHARD, Cl., « Psychologie clinique de l'enfant et de l'adolescent », In cours *La Famille et l'Enfant*, MC Université de Rennes, 2011-2013.
- CIFALI, M. (1994). *Le lien éducatif : contre-jour psychanalytique*, 5ème éd., Paris : PUF, 2005.
- DOR, J. (1998). *Le père et sa fonction en psychanalyse*, 2ème éd., Ramonville Saint-Agne : Érès.
- DOR, J. (2002). *Introduction à la lecture de Lacan*, Paris : Éd. Denoël.
- DOREY, R. (1988). *Le désir de savoir. La relation d'emprise*, Paris : Éd. Denoël.
- FILLOUX, J. (1974, 1996 rééd. chez L'Harmattan). *Du contrat pédagogique ou comment faire aimer les mathématiques à une jeune fille qui aime l'ail*, Coll. Sciences de l'éducation, Paris : Bordas.
- FILLOUX, J., « Sur le concept de transfert dans le champ pédagogique », In *Revue française de pédagogie*, n°87, Avril-mai-juin 1989, pp. 59-75.
- FILLOUX, J.-Cl. (2009). *L'inconscient*, 21ème éd., Paris : PUF.
- FREUD, S. (2006). « Trois essais sur la théorie sexuelle » (1905d, 1915), In *Œuvres complètes*, t. VI, Paris : PUF.
- FREUD, S. (1982), « Les théories sexuelles infantiles » (1908), In *Œuvres complètes*, t. VII Paris : PUF.
- FREUD, S. (1993), « Un souvenir d'enfance chez Léonard de Vinci » (1910), In *Œuvres complètes*, t. X, Paris : PUF.
- FREUD, S. (2003), « Psychologie des masses et analyse du moi » (1921), In *Œuvres complètes*, t. XVI, Paris : PUF.
- FREUD, S. (2003). « De quelques mécanismes névrotiques dans la jalousie, la paranoïa et l'homosexualité » (1922b), In *Œuvres complètes*, t. XVI, trad. fr., Paris: P.U.F.
- FREUD, S., « Ma vie et la psychanalyse » (1925), dans *Les classiques des sciences sociales*, sur http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html
- IMBERT, F. (1992). *Vers une clinique du pédagogique*, Vigneux : Éditions Matrice.

- IMBERT, F. (1996). *L'inconscient dans la classe. Transferts et contre-transferts*, 3ème éd., Issy-les-Moulineaux : ESF, 2005.
- KAËS, R. & ANZIEU, D. & al. (1973). *Fantasme et formation*, Paris : Dunod.
- LACADÉE, P. (2007). *L'éveil et l'exil. Enseignements psychanalytiques de la plus délicate des transitions : l'adolescence*, Nantes: Éd. Cécile Defaut.
- LACAN, J. (1938). « La famille », In *Encyclopédie française*, VIII, Section A, 40.3-42.8, Paris : Larousse - (rééd. sous le titre : *Les complexes familiaux*, Paris, Navarin, 1984).
- LACAN, J. (1975). *Le Séminaire, Livre I*. « Les écrits techniques de Freud » (1953-54), Paris : Seuil.
- LACAN, J. (1998). *Le Séminaire, Livre V*. « Les formations de l'inconscient » (1957-58), Paris : Seuil.
- LACAN, J. (1991). *Le Séminaire, Livre VIII*. « Letransfert » (1960-61), Paris : Seuil.
- LACAN, J. (1973), *Le Séminaire, Livre XI*. « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964) », Paris : Seuil.
- LACAN, J. (1966). *Écrits*, Paris : Seuil.
- LACAN, J. (1975), *Le Séminaire, Livre XX*. « Encore » (1972-1973), Paris : Seuil.
- LACHAUD, D. (1998). *Jalousies*, Paris : Denoël.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS J.-B. (2004). *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : PUF.
- MEIRIEU, Ph. (1987). *Apprendre... oui, mais comment*, Paris : ESF.
- MUSSET (de), A. (1866), « La nuit de décembre » (1835), *Œuvres complètes*, tome II, Paris: Charpentier.
- NATANSON, J. (1973). *L'enseignement impossible*, Paris : Éd. Universitaires.
- REDL, F. (1942). « Émotions de groupe et leadership », In A. Levy, *Psychologie sociale*, PUF, 1965.
- VILLERS (de), G. (2005). « Pour une éthique du désir en formation », dans C. Gohier, *Enseigner et former à l'éthique* (pp. 97-109), Laval : Presses de l'Université de Laval.
- WINNICOTT, D. (1975). *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris : Gallimard.
- ZULLIGER, H. (1936). « Un manque dans la pédagogie psychanalytique », In *Über eine Lücke in der psychoanalytische Pädagogik (Revue pour une Pédagogie psychanalytique)*, cahier 6, P. 338-359, trad. Privée par J. Moll.

La fonction paternelle dans la relation éducative

Monique de VILLERS GRAND-CHAMPS

Le film « Sans rancune » me semble tout à fait indiqué pour nous introduire à la fonction paternelle dans la relation éducative. La question qui sous-tend ce film est la question du père. Le film de Yves Hanchar relate la quête du jeune Laurent Matagne pour découvrir la vérité sur son père disparu lors de la seconde guerre mondiale, quand il avait deux ans. Ce père dont Laurent n'a pas de souvenir, il croit le retrouver sous les traits de son professeur de littérature, Gérard Bernadotte, qui se présente comme un grand ami du père.

La fonction paternelle dans le cadre de la référence du mythe d'Œdipe se caractérise par l'opération de mise en place d'un tiers dans la relation mère-enfant. Il ne s'agit nullement du père concret de la réalité mais d'« un-père » symbolique, qui vient en tant que tiers couper la relation symbiotique qui existe entre une mère et son enfant. La tâche de ce « un-père » est de trianguler ce lien.

Les différentes questions auxquelles j'essayerai de répondre sont les suivantes. Comment « un-père » s'inscrit-il dans cette première relation qui unit l'enfant à sa mère ? Quels sont les effets de cette fonction ? Et à l'inverse que peut-on déduire d'une défaillance de la fonction paternelle ?

Partons de la différence sexuelle du petit garçon et de la petite fille. Dans son article « Quelques conséquences psychiques de la différence anatomique entre les sexes » (1925)¹, Freud

1 S. Freud, [1925], Quelques conséquences psychiques de la différence anatomique entre les sexes, *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.

note qu'au départ du développement, la petite fille imagine avoir le même corps que le petit garçon, à savoir que tous les deux ont un organe phallique. S'il est moins visible chez la fille, elle espère qu'il grandira. Cette croyance s'effondre lorsque la petite fille doit reconnaître que rien ne se passe. Elle n'est pas pourvue du même organe. Quand la petite fille constate cette différence, elle se sent lésée et n'accepte pas du tout ce fait, qu'elle prend pour une punition, une castration: « D'emblée, dit Freud, elle a jugé et décidé. Elle a vu cela, sait qu'elle ne l'a pas et veut l'avoir. »² Cette envie du pénis est très profondément ancrée dans l'esprit de la fille. Elle cherche avec acharnement à obtenir ce qu'elle n'a pas. Elle attend cet organe phallique et décide de le demander au père, lui qui est pourvu de ce qui lui manque. Cet organe prendra, en fait, la forme symbolique d'un enfant. Elle attendra donc tout d'abord cet enfant du père, pour ensuite l'attendre de l'homme qu'elle choisira.

C'est dans ce cadre que l'enfant vient combler le désir de la mère, qu'il vient suturer son manque. C'est ainsi que cette relation primitive que la mère établit avec son enfant la satisfait totalement. Au regard de cette situation, le père est considéré comme un intrus.

Le docteur Jacques Lacan a beaucoup travaillé cette notion de « fonction paternelle » qu'il considérait comme une clé de voute pour l'humanisation du petit d'homme. Corrélativement, il considérait la défaillance de la fonction paternelle comme une condition importante de la maladie mentale. Lorsque ce signifiant « Père » n'a pas de sens pour le sujet, lorsqu'il n'en saisit pas la signification profonde, les conséquences peuvent être désastreuses pour son développement et son intégration dans le monde des êtres parlants.

2 *Ibid.*, p. 127.

Lacan a introduit la fonction paternelle au cœur du complexe d'Œdipe. Vous trouverez cela dans *Le Séminaire V, Les formations de l'inconscient*, (1957-1958).³

J. Lacan y décompose ce complexe en trois temps.

Le complexe d'Œdipe est une notion qui est entrée dans le discours courant. Nous disons facilement d'un garçon trop proche de sa mère : « Il fait son Œdipe » ou d'une fille trop câline avec son père : « Elle n'a pas dépassé son Œdipe. » Nous connaissons le complexe d'Œdipe sous sa formule réduite, à savoir que le petit garçon est amoureux de sa mère et qu'il voit dans son père un rival à éliminer. De même, la petite fille est amoureuse de son père et a des sentiments très ambivalents à l'égard de sa mère, sentiments d'amour et de haine. Les choses, en effet, ne sont pas tout à fait pareilles pour la fille étant donné que pour la fille comme pour le garçon la mère est le premier objet d'amour. Freud affirme, dans son article « Sur la sexualité féminine » (1931)⁴, que ce premier amour est tellement profond que, chez certaines femmes, il ne connaît pas le refoulement, il ne s'atténue pas et persiste comme tel durant toute la vie.

Freud avait un intérêt tout particulier pour la notion du père. Il a construit un mythe, le seul mythe moderne, dit-on, pour rendre compte de l'origine de l'humanité. Il pose au départ une horde primitive dirigée par un chef, un père originaire (*Ur-Vater*) qui possédait toutes les femmes de la tribu. Les fils frustrés décident alors d'assassiner ce père jouisseur. Après le meurtre, toutefois, l'amour qu'il portait à ce père refait surface et avec celui-ci la culpabilité. C'est ainsi que les fils décident de s'unir et d'établir des lois pour cadrer et limiter la jouissance.

3 J. Lacan, *Les trois temps de l'Œdipe*, pp. 179-212 dans *Le Séminaire, Livre V, Les formations de l'inconscient*, (1957-1958), texte établi par J.-A. Miller, Paris, Le Seuil, 1998, Collection « Champ freudien ».

4 S. Freud, [1931], *Sur la sexualité féminine*, pp. 139-155 dans *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.

La loi humaine prend son origine dans le meurtre du père. Le père symbolique est un père mort. C'est son autorité et sa parole qui créent la fonction et non ses actes concrets.

Freud découvre le complexe d'Œdipe un an après la mort de son propre père. C'est à ce moment-là qu'il commence son auto-analyse, à savoir qu'il entame une introspection de ses rêves, de ses sentiments et de ses intuitions. Il fait cela avec le docteur Fliess, son ami et son confident. Freud lui a écrit 284 lettres entre 1887 et 1902. C'est dans une de ces lettres, la lettre du 15-10-97, que Freud parle pour la première fois des sentiments ambivalents qu'il a eu à l'égard de ses parents.

«J'ai trouvé en moi, dit-il, comme partout ailleurs, (à savoir les rêves et la clinique) des sentiments d'amour envers ma mère et de jalousie envers mon père, sentiments qui sont, je pense, communs à tous les jeunes enfants.»⁵

Il trouve dans la tragédie de Sophocle, *Œdipe Roi*, une référence utile. La pièce *Œdipe Roi* relate l'histoire d'Œdipe, roi de Thèbes. Selon la légende, le jeune Œdipe a fui Corinthe, sa ville d'adoption, pour éviter le parricide et l'inceste prédits par les dieux au roi Laïos s'il avait avec Jocaste un fils. Les parents royaux, pour éviter l'accomplissement de la prédiction, confient leur nouveau-né à un serviteur, à charge pour celui-ci de faire disparaître l'enfant. Mais, finalement, l'enfant-trouvé sera confié au roi de Corinthe qui l'élèvera comme son fils. Œdipe adulte, apprenant la prédiction et croyant que ses parents sont les roi et reine de Corinthe, quitte la ville et marche vers Thèbes. Œdipe tue un vieillard qui lui barre la route, ignorant qu'il s'agit de son père Laïos. Il arrive à Thèbes, ville qui est décimée par le Sphinx. Celui-ci dévore tous les jeunes gens qui ne peuvent pas répondre à la fameuse question : « Quel être, pourvu d'une seule voix, a d'abord quatre jambes le matin, puis deux jambes le midi, et trois jambes le soir? »⁶ Œdipe, en donnant la bonne réponse, à savoir

5 S. Freud : *La naissance de la psychanalyse*, PUF, 1956, p. 198.

6 Apollodore, *Bibliothèque*, III, 5, 8.

qu'il s'agit de l'homme, libère la ville du monstre et obtient en récompense la main de la reine Jocaste qui n'est autre que sa mère. Quelques années plus tard, un nouveau fléau, la peste, fait rage dans la ville. L'oracle consulté exige qu'on châtie celui qui a tué son père et couché avec sa mère. C'est alors que commence pour Œdipe la quête de la vérité. L'essentiel de cette pièce de Sophocle, *Œdipe Roi*, est l'entêtement d'Œdipe à découvrir la vérité qui le confrontera à l'énigme de ses origines. Il veut savoir la vérité, quel qu'en soit le prix et malgré le fait que tout son entourage l'en dissuade.

On retrouve dans le film : « Sans rancune » cette même volonté chez Laurent de rechercher la vérité concernant son père. Rien ne l'arrête dans cette voie, ni l'opposition de sa mère, ni la résistance et les dénégations de Vapeur.

Le film, toutefois, ne se terminera pas du tout comme le drame d'Œdipe qui s'achève sur une vérité insupportable qui aurait dû rester voilée. Toute vérité, en effet, n'est pas bonne à être exhumée. Lacan dira, d'ailleurs, que même si on le souhaitait, la vérité ne peut être dite toute entière. Il reste toujours une part d'indicible dans toute révélation de la vérité.

Lorsque, dans la pièce de Sophocle, la vérité sera dévoilée dans toute son horreur, Œdipe s'exclamera : « Hélas ! hélas ! Ainsi tout serait vrai ! Ah ! Lumière du jour, que je te voie pour la dernière fois puisqu'au aujourd'hui je me révèle le fils de qui je ne devais pas naître, l'époux de qui je ne devais pas l'être, le meurtrier de qui je ne devais pas tuer !⁷ Œdipe, en effet, ne pouvant assumer l'horreur de son acte se crèvera les yeux et se bannira lui-même de la société des hommes.

Dans le film, la recherche de la vérité se transformera pour Laurent Matagne, grâce à l'attitude de son professeur, en désir de savoir, d'une part, et en volonté d'écrire, d'autre part.

7 Sophocle, *Œdipe Roi*, 1182-1185.

C'est, d'ailleurs, l'intelligence du réalisateur, Yves Hanchar, d'avoir jusqu'à la fin maintenu un certain mystère sur l'identité de Vapeur. Ce mystère insupporte Laurent. Il en veut à Vapeur de ne pas lui avouer ce qui devient de plus en plus clair pour tous. Et lorsqu'il lui lance : « Je sais qui vous êtes : vous êtes Gilbert Matagne », la réponse de Vapeur fuse : « Gilbert est mort, il s'est suicidé parce ce qu'il n'a pas pu devenir celui qu'il voulait être ». Vapeur nous explique ainsi le changement d'identité qu'il a choisi.

Le film se termine sur l'acceptation de Laurent de la nouvelle identité de son père. Cela démontre la maturité de Laurent, devenu écrivain. Il sort de son obsession de trouver la vérité. Il se dégage de sa quête et accepte la situation en consacrant son livre à Vapeur et non à Gilbert Matagne. Il prend ainsi acte de la nouvelle identité de son père, le professeur Gérard Bernadotte. Ce qui importe en effet, ce n'est pas la réalité concrète du père, c'est sa fonction. Et ce professeur a effectivement joué le rôle de père pour Laurent à plusieurs occasions, dont les plus significatives sont le soutien du désir de Laurent de devenir écrivain et son accompagnement dans ses efforts d'écriture. Il s'oppose à la décision de la mère de vouloir inscrire son fils dans une Haute Ecole de Commerce et lui dit « Vous n'empêchez pas Laurent de devenir écrivain. »

Pour en revenir à la tragédie grecque, Freud affirme qu'Œdipe nous touche particulièrement parce que ce drame convoque la mémoire d'un ressenti ancien. Chaque auditeur fut un jour en germe, en imagination, un Œdipe. Et le sujet s'épouvante, dès lors, devant la réalisation de son rêve transposé dans la réalité. Il frémit face à l'imminence d'une possibilité de réaliser son désir selon son fantasme œdipien. C'est la fonction du refoulement de maintenir le sujet à distance de son désir infantile. Nous avons tous connu les mêmes sentiments quand nous étions enfants. Et le fait d'être horrifiés par le spectacle du drame œdipien indique que nous ne pouvons plus nous

reconnaître dans ces sentiments d'amour et de haine pour nos parents. Ces sentiments si anciens, si profonds sont refoulés hors de notre conscience. Ils persistent dans notre inconscient. Et c'est ainsi que mis en scène, représentés dans une pièce de théâtre, ils ne peuvent pas être acceptés et sont aussitôt jugés comme épouvantables. Ces sentiments œdipiens relégués aux oubliettes font partie de l'amnésie infantile.

Freud explique le déclin et la disparition du complexe ainsi. L'enfant craindrait les mesures de rétorsion que lui vaudrait son agressivité. Rivaliser avec le père, désirer l'éliminer, génère une grande culpabilité. L'enfant imagine qu'il mérite une lourde punition. Or, à cette époque de son évolution et ayant pu constater que la fille est castrée, il croit que la punition extrême qui pourrait lui tomber dessus est qu'il subisse le même sort. C'est la crainte de la castration, la crainte de perdre ce qu'il a de plus précieux, à savoir son organe sexuel, qui le détourne de ses sentiments incestueux. C'est par narcissisme qu'il renonce à son amour pour la mère qui, dès lors, est marquée de l'interdit.

Mais le complexe d'Œdipe ne comporte pas que la haine pour le père. La relation au père est ambiguë, faite d'amour et de jalousie. La fin du complexe d'Œdipe refoule la haine pour le père pour restaurer l'amour. L'enfant peut, dès lors, se tourner vers son père qui devient un idéal à suivre. C'est pour autant que le père est aimé que l'enfant peut s'identifier à lui. C'est la solution terminale du complexe d'Œdipe. L'enfant entre dans un temps de latence. Il se détourne de la sexualité qui tombe dans l'oubli et porte son intérêt vers le monde extérieur.

Pour la fille, les choses se passent autrement. Elle sait d'emblée qu'elle ne possède pas l'organe phallique et se tourne vers le père pour obtenir ce phallus sous la forme d'un enfant. C'est ainsi que lorsque la fille devient mère, son enfant vient combler cette envie profonde qui l'habite depuis la découverte de sa castration imaginaire.

Pour résumer, on peut dire que le garçon se détourne de ses sentiments incestueux par crainte de la castration, alors que la fille entre dans le complexe d'Œdipe par la voie de la castration. La fonction paternelle ne se comprend qu'en suivant les étapes de la constitution du complexe d'Œdipe, dit Lacan, dans *Le Séminaire V, Les formations de l'inconscient* (1957-1958). Il s'est intéressé aux conditions nécessaires pour que la fonction paternelle puisse opérer dans la relation qui existe entre la mère et son enfant.

Lacan articule l'Œdipe en trois temps.

Au **premier temps**, l'enfant a une relation primitive à la mère. La mère a, en effet, un rapport tout particulier à son enfant. Elle a avec lui un rapport d'immédiateté dans le fait qu'elle le porte et qu'elle le met au monde. La mère est donc la première réalité de l'enfant, son premier Autre. Le père, au tout début de la vie de l'enfant, reste en retrait. Sa présence se manifeste d'une façon voilée et doit en passer par la mère. C'est la mère qui pourra donner accès au père. C'est elle qui peut ouvrir son enfant au tiers, c'est elle qui peut le tourner vers le monde extérieur.

En réalité, la mère porte en elle tout un monde, par le fait qu'elle incarne l'univers langagier pour son enfant. C'est ainsi qu'elle inscrit les pleurs de son enfant dans un système de communication. Elle leur donne une signification : il a faim, il souffre, etc. Les cris deviennent dès lors un appel auquel la mère peut répondre ou ne pas répondre. Cette fameuse fusion primordiale mère – enfant est en fait un mythe. Dès le départ, la mère est un sujet Autre, distinct du sujet enfant. Cet Autre maternel alterne la présence à l'absence car elle a d'autres préoccupations que l'enfant. C'est pourquoi celui-ci doit en passer par la demande pour obtenir la satisfaction de ses besoins. Il doit se faire comprendre pour obtenir ce qu'il veut. C'est ainsi qu'il entre dans le monde langagier, un monde constitué par les lois du langage. Il en découle qu'il n'y a pas de relation naturelle, qu'il n'y a pas d'instinct, puisque le corps du

sujet est marqué, dès l'origine, par le langage. Ses besoins sont inscrits, d'emblée, dans une demande articulée, en raison du fait que sa mère est un être parlant, un sujet symbolique.

Ce premier temps est le règne de la toute puissance de la mère, elle qui peut ou non satisfaire son enfant. Et même si elle est soumise aux lois du langage, si ses demandes sont gérées par certaines règles, celles-ci sont néanmoins perçues comme capricieuses et arbitraires. L'enfant est à ce niveau dépendant du bon ou du mauvais vouloir de la mère.

C'est pourquoi un **deuxième temps** est essentiel pour sortir l'enfant de cette relation qui, en raison de sa clôture duelle, peut être dite incestueuse. Au deuxième temps, la mère montre son intérêt pour un Autre qu'elle-même. Elle désire ailleurs. Non seulement elle prend cet Autre, le père par exemple, comme objet d'amour, mais encore elle accepte sa loi, sa parole, son autorité. C'est là que la loi du père prend tout son sens. C'est de cette manière que le père peut introduire une séparation entre la mère et son enfant. Autrement dit, la mère accepte d'être privée par le père de son enfant phallus. C'est pourquoi Lacan parle du Nom-du-Père. Car il s'agit bien de l'importance que la mère donne à la parole du père.

Le père est celui qui pose un double non. Il dit non à la voracité de la mère de maintenir son enfant comme une partie d'elle. Il dit également non au souhait de l'enfant de rester lové dans le sein de sa mère.

Cette deuxième étape est capitale puisqu'elle permet au père de déloger l'enfant de la position idéale d'être l'unique objet de la mère. Dans la mesure où sa parole fait autorité pour la mère, le père peut dégager l'enfant de cette relation paradisiaque dont lui et sa mère pourraient se satisfaire.

L'interdit du père exige un double consentement : consentement de la mère à être séparée de son enfant et acceptation de l'enfant

de sortir de cette relation idyllique, de quitter cette position d'être le phallus qui comble la mère. L'échec de la fonction paternelle réside donc, pour une part, dans le refus de la mère de reconnaître toute autorité autre que la sienne, refus de se laisser priver de sa toute puissance et de la satisfaction que lui procure son enfant. Il arrive parfois que la mère va jusqu'à éjecter le père du lit conjugal pour dormir avec son enfant.

D'autre part, l'enfant a aussi son rôle à jouer dans cette nouvelle situation. Il peut refuser toute intervention du père et s'installer dans une jouissance incestueuse avec sa mère. Je pense au cas d'un jeune homme de 17 ans dont les parents sont séparés. Celui-ci continue à demander des câlins à sa mère, qui n'arrive pas à lui dire non et refuse toute intervention du père.

Dans le film, nous voyons une mère qui s'efforce de supprimer tout ce qui a trait à son mari dont elle ne veut plus rien savoir puisqu'il l'a trompée. Elle a ainsi effacé toutes les traces du père de Laurent : les lettres, les photos, les paroles, les souvenirs. Mais dans ce cas, c'est le fils qui s'obstine et qui ne veut pas se laisser déposséder de son lien au père. Son père, il y tient et il ne renonce pas à sa quête de le connaître et de le retrouver.

Heureusement pour Laurent, la mère ne peut effacer sa bravoure pendant la guerre et sa disparition lors d'un raid aérien. Car elle tient à son statut de veuve de guerre et à la pension qui en résultera.

La guerre et la fin tragique de son époux ont fait d'elle la femme d'un héros, d'un homme qui est mort pour sa patrie. Mais comme sa mort n'a pas encore été reconnue puisque son avion a brûlé et que son corps n'a pas été retrouvé, la mère n'a pas encore touché sa pension de veuve de guerre. Le souci que cela lui occasionne fait que ce père reste présent dans le discours familial. Cela donne au père une consistance et une base solide pour l'identification de Laurent au père disparu. Laurent est le fils d'un père reconnu et honoré comme un héros par la société.

Ces bouts de savoir donnent à Laurent un point d'appui pour amorcer sa quête et son désir d'en savoir davantage sur cet homme. C'est ainsi que malgré son rejet, la mère ne peut empêcher une idéalisation du père. Laurent sort de sa relation de dépendance à sa mère grâce au discours social qui glorifie les anciens combattants.

Son obstination viendra d'ailleurs à bout de l'intransigeance de sa mère, qui finira par lui donner quelques éléments de la vie de son père : une lettre, une ceinture, une photo de la maîtresse du père.

Au début du film, elle ne comprend pas l'intérêt de Laurent pour ce père décédé : « Moi je suis vivante. Cela vaut tout de même mieux qu'un vieux souvenir. » Mais Laurent n'abandonne pas ; il a besoin de savoir qui était son père. Il se lance dans une quête qui deviendra une enquête dans le but de lever le voile sur son père et de faire tomber le masque de ce professeur qui lui ressemble. Il se crée ainsi une fiction qui fait la trame du film.

Nous touchons-là au **troisième temps du complexe d'Œdipe**. Celui-ci est le plus important pour amener son déclin et sa résolution. A ce niveau, le père doit montrer ce qu'il est, qu'il est un homme, un père qui a droit au respect et qui est digne d'amour. C'est alors seulement que le père fonctionnera comme pôle identificatoire et qu'il sera intériorisé comme idéal du moi.

Le père n'est donc pas seulement celui qui interdit la jouissance incestueuse, celui qui dit non à l'enfant et à la mère. Le père est aussi celui qui dit oui, celui qui soutient l'enfant dans la réalisation de ses désirs. Il donne le cadre de la loi, loi à laquelle lui-même doit se soumettre. Lui non plus ne peut se mettre hors la loi. La fonction du père est essentiellement de réconcilier le désir de l'enfant et la loi des hommes.

J'insiste une fois encore sur le fait qu'il s'agit d'une fonction paternelle et pas nécessairement du rôle du père réel, du père dans la réalité. Cette fonction peut être supportée par un Autre que le père. Pour que cette fonction agisse, il faut tout d'abord que la mère reconnaisse une loi au-delà de son bon vouloir capricieux, qu'elle se soumette à une autorité qui la dépasse. D'autre part, il faut que l'enfant ait en lui la volonté de se séparer de la mère pour se tourner vers celui qui est reconnu comme porteur de cette loi humaine et qui assume cette fonction. Et enfin, il faut que le père se montre puissant et soucieux des intérêts de son enfant.

C'est bien ce qui apparaît dans le film. C'est, en effet, lorsqu'il a pu entrer dans un école qui prend en compte le fait qu'il est un orphelin de guerre, c'est-à-dire qui le situe comme fils de son père, qu'il peut abandonner ce comportement cynique et rebelle à toute figure paternelle. Auparavant, le fait de devoir considérer les professeurs comme des pères, des religieux qui se font appeler « mon père » lui était insupportable.

Dans cette nouvelle institution, il fait la rencontre d'hommes plus ancrés dans la réalité. Ils peuvent se tromper, sont plus ouverts et plus attentifs aux besoins des élèves : avoir du charbon pour se chauffer, pouvoir fumer une cigarette.

C'est toutefois la rencontre avec Vapeur qui va changer radicalement le comportement de Laurent et susciter son intérêt pour le savoir. La relation que Vapeur instaure est une relation privilégiée. Il manifeste d'emblée de l'intérêt pour ce nouvel élève. Celui-ci n'est plus le sale gosse qui fuit toute autorité et qui a besoin de la confession pour se faire pardonner, mais un élève qui peut savoir. Les choses se passent à deux niveaux. Premièrement, Vapeur lui dit : « J'ai bien connu votre père. Il aurait aimé cette rencontre », ce qui l'inscrit dans un lien filial. Deuxièmement, il l'incite à lire et à étudier « Tu liras Musset, un auteur que votre père adorait. » Laurent est ainsi introduit dans une filiation qui comporte le savoir.

Vapeur se donne une mission qui dépasse le souci de l'apprentissage. Son objectif n'est pas de former des moutons soumis à la voix du maître. Il ne supporte pas la simple reproduction du savoir. Il joue du paradoxe, force le trait, donne des ordres stupides pour faire comprendre que ce qui l'intéresse n'est pas l'obéissance pure et simple. En effet, les procès qui ont eu lieu après la guerre nous ont confronté à des hommes qui, malgré leurs actes criminels, plaidaient l'irresponsabilité et la clémence du fait qu'ils ne faisaient qu'exécuter des ordres. C'est ce que Vapeur ne veut pas reproduire. Son désir porte sur la capacité de chacun de trouver son style, de devenir responsable de son devenir et créateur de sa vie.

C'est la personnalité de Vapeur, son originalité, son attitude insaisissable, qui d'emblée accrochent Laurent. Celui-ci veut le satisfaire en produisant des textes de plus en plus élaborés. Mais le professeur ne répond pas à cette demande d'amour et le décale de ce désir d'être aimé et reconnu. Le souhait du professeur est de l'aider à trouver une satisfaction dans le travail qui lui correspond. Il l'amène, ainsi, à dépasser l'amour de transfert qui s'adresse au professeur vers un amour qui s'adresse au savoir. Il suscite la colère et la rage chez son élève, une envie de meurtre même. Ce sont ces sentiments qui le dégageront de la dépendance au professeur et le rendront responsable de ce qu'il a en lui d'unique. Ce faisant, Vapeur remplit tout à fait une fonction paternelle à l'égard de Laurent.

Le film nous montre également les dégâts qui peuvent se produire lorsqu'un jeune est confronté à la suspicion d'un professeur mal intentionné, comme le professeur Monmaerts. Celui-ci refuse de miser sur la valeur d'un élève et est incapable de faire confiance. Si cette expérience s'était poursuivie pendant un certain temps, nul doute que Laurent aurait perdu toute confiance en lui et toute envie de progresser dans le savoir.

Cela m'amène à parler des conséquences d'une **défaillance de la fonction paternelle**.

Plusieurs issues sont possibles. Comme je vous l'ai déjà indiqué, une mère peut refuser totalement tout accès au père et maintenir son enfant dans une relation fermée sur elle-même, bloquant ainsi pour son enfant l'accès au monde extérieur. Dans certains cas, l'enfant n'a pas le mode d'emploi pour entrer dans le monde du langage et de la communication avec d'autres partenaires. Il peut dès lors rester dans sa bulle et se créer un langage particulier, un langage autistique qui l'isole.

Ce qui est moins connu, ce sont les effets dévastateurs produits par des pères qui se prennent pour la loi, pour le maître, ce qui a pour effet d'annuler la fonction tierce que le Nom-du-Père introduit dans la relation mère enfant.

Un exemple célèbre de cette défaillance de la fonction paternelle est le cas du Président Schreber analysé par Freud. Son père, D. G. M. Schreber était un illustre médecin et éducateur, qui avait l'ambition de réformer l'homme et l'humanité toute entière. Il se prenait pour LE pédagogue et intervenait à tout moment dans l'éducation de son fils, au point qu'aucune critique ne pouvait s'élaborer. La volonté du fils était tout à fait annihilée par la toute puissance tyrannique de ce père.

Freud a analysé la folie de ce sujet dans son article : « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa ».⁸ Son étude s'appuie sur l'autobiographie que Daniel Paul Schreber a publié en 1903, où il relate en détail les phases de son délire.⁹

Lacan a également beaucoup travaillé ce cas passionnant à divers moments de son enseignement et, pour la première fois, lors de son séminaire sur les psychoses.¹⁰

8 S. Freud, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1970.

9 D. P. Schreber, *Mémoires d'un névropathe*, Paris, Le Seuil, 1975. Collection Le Champ freudien.

10 J. Lacan, [1956-57], *Le Séminaire, Livre III, Les psychoses*, texte établi par J.-A. Miller,

Pour qu'un enfant entre dans le monde du langage, il est nécessaire qu'il puisse quitter la relation fusionnelle et duelle avec sa mère, qu'il soit obligé de demander dans un langage articulé ce dont il a besoin et enfin qu'il soit reconnu comme un sujet capable de désirer et d'apprendre. Ces enfants qui sont soumis à des mères toutes puissantes ou à des pères mégalomaniaques ont donc tout un travail à faire pour se séparer, s'autonomiser et acquérir ce qui est nécessaire pour vivre et se développer dans le monde humain.

Pour terminer, remarquons qu'il ne faut pas négliger la part prise par l'enfant.

Lacan parle d'une « insondable décision de l'être ». L'enfant peut, en effet, refuser de se soumettre aux lois du langage. Il peut ne pas consentir à la perte d'une jouissance primaire, perte pourtant nécessaire pour entrer dans la communication langagière.

Terminons en disant que l'enseignement de Lacan évoluera par rapport à cette fonction paternelle. Il accentuera davantage le désir du sujet et les différentes solutions qu'un sujet est capable de trouver pour pallier au défaut de la fonction paternelle. Ce qu'il présentait comme une condition essentielle pour le développement normal d'un sujet est devenu une condition parmi d'autres pour se débrouiller dans l'existence et savoir y faire avec ses symptômes.

« Du transfert au désir d'apprendre »

Guy de VILLERS GRAND-CHAMPS

L'enseignant que je suis est interpellé par ce film d'Yves Hanchar. C'est une qualité du film. Interpellé, pour ne pas dire choqué par les premières scènes, par cette promotion d'un agent de la transmission du savoir, un enseignant, qui nous donne tous les signes d'une pratique pédagogique apparemment dérégulée, ou, à tout le moins, peu soucieuse des principes d'une pédagogie dont le but est de transmettre les normes et valeurs qui constituent les bases de notre organisation sociale.

La soumission à l'autorité, pour ne prendre que ce seul exemple, est dénoncée par le professeur Gérard Bernadotte, dit « Vapeur », en tant qu'elle contribuerait à produire des crétins diplômés. Dès le début du film, on constate que ce professeur n'assiste pas à l'allocution de bienvenue prononcée par celui qui assure la direction de l'établissement. Il arrive très en retard et prend la parole comme si sa seule personne suffisait à justifier sa désinvolture. Vous aurez remarqué également que, lors du salut au drapeau, un rite hautement significatif dans cette période de l'après-guerre où la patrie avait été soumise au Reich nazifié, un rite éminemment symbolique pour ces orphelins de guerre, le dit « Vapeur » brille par son absence alors que le corps professoral est au complet.

Lors de l'interrogation surprise qu'il organise, le professeur de français ne peut cacher son plaisir de surprendre les élèves par des questions inattendues. Il ne connaît pas les échelles d'évaluation : les notes se distribuent en deux catégories : zéro ou vingt. Un soupçon de joie sadique est perceptible lorsqu'il assène son zéro à des élèves désarmés.

Pourtant, ce professeur qui moque les principes pédagogiques et spécialement les règles d'une bonne évaluation chiffrée, jouit lui-même d'une réelle autorité. Alors qu'il fait mine de quitter la classe de toute urgence pour transmettre à la Direction les médiocres résultats de son interrogation, il confie à « Boulette », le cancre patenté de cette classe, la mission d'organiser le chœur des récitants à qui il impose de répéter inlassablement une phrase supposée exprimer une pensée profonde. Il s'agit d'une citation de Chamfort : « il faut que le cœur se brise ou se bronze. » Pour ceux qui l'ignorent, ce Chamfort est un personnage hors du commun. Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort est né à Clermont Ferrand des amours coupables d'un chanoine et d'une dame de haute naissance, vers 1740. Il mourra après un suicide raté, mais suffisamment destructeur que pour succomber en 1794. Cette date vous révèle la période de grands bouleversements que connaît la France en ces temps révolutionnaires. Durant la première période de sa carrière, Chamfort fréquente la grande aristocratie. Il passe du service du prince de Condé à celui de la sœur du Roi Louis XVI. C'est un homme de lettres brillant et très vite célèbre. Il est élu à l'Académie française en 1781.

Mais sentant le vent tourner, il soutient le mouvement intellectuel qui ouvre la voie aux idées révolutionnaires. Il devient journaliste politique sous l'égide de Mirabeau et Talleyrand. Il dirigera *La Gazette de France* jusqu'en janvier 1793. Et puis c'est la chute. Pour s'être réjoui trop ouvertement de la mort de Marat, il est emprisonné, puis libéré deux jours plus tard et finalement ré-emprisonné. Ce lui est insupportable et il tente de se suicider. C'est alors qu'il dira cette sentence que le professeur de français ordonne à sa classe de répéter sans relâche pendant qu'il va remettre les points au directeur du pensionnat.

Il y a un énorme paradoxe dans cette scène où Hanchar nous montre la classe bêlant à pleine poitrine le slogan chamfortien. Car au-delà de l'homme de lettres et du

journaliste politique, il y a chez Chamfort une doctrine morale très audacieuse. Il se fait l'apologue d'une pensée libre, libérée des préjugés propres au groupe d'appartenance. Il dira que « les hommes deviennent petits en se rassemblant ».¹ Et de poser la question éthique fondamentale : « dans une société toute remplie de conventions malhonnêtes ou dénuées de sens, qui ne considérerait avec hostilité l'homme acharné à se singulariser par une probité, par une raison ou par une délicatesse rétives à tous les mensonges usuels ? »²

Ce Chamfort, référence éminemment représentative de l'éthique éducative de notre professeur de français, se trouve placé par Vapeur dans un rapport inversé, car voilà que sa sentence, livrée à son ami alors qu'il agonisait, est vociférée au pas cadencé par tous les élèves. Tous ? Non ! La caméra nous révèle un élève qui ne marche pas au pas : Laurent se tait, Laurent s'assied et affronte le regard du maître revenu inopinément dans sa classe.

Vapeur se lâche. Il tonne : « questionnaire absurde, récitation débile, évaluation aberrante, injustice » : autant de couleuvres que ces moutons ont avalées sans protester. La soumission complaisante au maître est la matrice éducative de l'asservissement des masses au pouvoir du chef. Les exemples de ce phénomène sont légion, sous toutes les latitudes. « *Ein Volk ! Ein Geist !* » sera le cri de ralliement aryen. « *Got mit Uns !* » est gravé sur tous les ceinturons des militaires de la *Wehrmacht*.

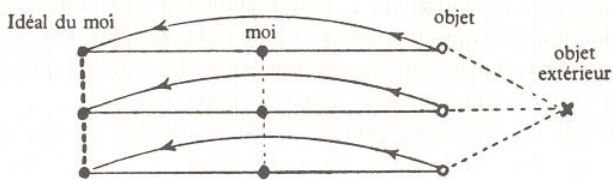
C'est en cette matière également que la psychanalyse freudienne s'est avérée prophétique. Freud, en effet, en 1921, quatre ans avant que Hitler ne publie *Mein Kampf* (1924-1925), fait paraître sa « Psychologie des masses et analyse du Moi ».³ Il y livre la formule psycho-dynamique de la constitution libidinale d'une foule primaire, qui a son meneur, son *Führer*. Je cite Freud : « Une telle foule primaire est une somme d'individus, qui ont mis un

1 Chamfort, *Maximes et Pensées*, Ed. A. Houssaye, p. 285.

2 *Ibid.*, p. 311.

3 S. Freud, *Massen Psychologie und Ich-analyse*, G. W., XIII, zz.71-161.

seul et même objet à la place de leur idéal du moi et se sont en conséquence, dans leur moi, identifiés les uns aux autres. »



Sigmund Freud, *Psychologie des masses et analyse du Moi* (1921), *Essais de psychanalyse*, Paris, PBP, dl 1982, p. 181.

La mise en scène, car on découvre que c'est de cela qu'il s'agit, réalisée par « Vapeur », « Vapeur-la terreur » dit un des élèves, montre les effets ravageants d'une éducation qui prône l'obéissance de l'élève au professeur, du professeur au maître du professeur et finalement au despote des maîtres : « la grande chaîne des débiles » ! Nous pouvons aisément lire sur le schéma freudien le mécanisme d'une telle aliénation sociale. L'objet extérieur peut être incarné par l'enseignant. Celui-ci représente une valeur, un appui indispensable pour parer au désarroi des individus rassemblés dans l'espace-temps d'une classe, dans le film c'est la rhétorique, classe terminale des Humanités, comme on disait à l'époque. La scène filmée nous montre bien combien « Vapeur-la-terreur » génère cette cohésion qui rassure : tous pareils, tous unis pour dire d'une seule voix des paroles que personne ne comprend. Mais là n'est pas la question. Ce qui importe, c'est la performativité de cette parole : le chœur des élèves fabrique du UN, et s'y assujettit. Certains feront peut-être le rapprochement avec le *Léviathan*⁴ de Thomas Hobbes⁵, représentant la figure de la *Res publica*, la chose publique. Celle-ci est constituée par les forces que chacun

⁴ Thomas Hobbes, [1651], *Léviathan*, traduction du latin et annotations par François Tricaud et Martine Pécharman, Paris, Vrin, 2005. Le titre complet est : « Léviathan. Traité de la matière, de la forme et du pouvoir ecclésiastique et civil ». Il est accessible sur internet en traduction française intégrale sur le site « Les classiques des sciences sociales » (en version Word, PDF, RTF et HTML)

⁵ 1588-1679.

abandonne au dieu mortel, lequel reçoit ainsi le pouvoir de réguler les luttes entre les individus et de conduire l'Etat vers la prospérité pour tous.



Thomas Hobbes : *Léviathan* (1651); moitié supérieure du frontispice gravé par Abraham Bosse.

On remarquera que cette « Chose publique », l'Etat, se constitue en raison d'un pacte conclu entre les individus qui cèdent leur force au bénéfice du pouvoir d'un être qui ne tient sa substance que de cette dévolution symbolique. Ce pacte n'est pas un abandon de la rationalité subjective, mais la conclusion d'un calcul au terme duquel l'abandon de la force individuelle au profit d'un souverain vaut mieux que la destruction qui résulterait de la lutte de tous les individus entr'eux.

La foule primaire dont Freud nous livre la formule n'est pas de l'ordre d'un pacte, mais l'effet d'une suggestion hypnotique collective. Chaque individu introjecte la figure du chef, du

professeur dans la situation qui nous occupe ici, et l'installe en lieu et place de l'instance intrasubjective (l'Idéal du moi) qui assurait la fonction critique dans l'évaluation des pensées et des actions auxquelles ce sujet est exposé. En mettant l'objet que le moi investit d'amour, l'amour du chef, à la place de son idéal, le sujet se découvre partager le même amour que tous les autres rassemblés dans la soumission au même chef. C'est ainsi qu'une foule peut marcher comme un seul homme⁶ et commettre les pires atrocités au nom d'un même « idéal », lequel a colonisé la conscience critique des chacun de ses membres.



Meeting de masse des SA, SS et NSKK à Nüremberg en 1935

6 « La mise-au-pas » se dit en allemand « *Gleichschaltung* », littéralement « fabrication du même ».

Notre professeur donne la raison de sa dénonciation de l'esprit grégaire dont ont fait preuve ses élèves rhétoriciens. « Il y a eu cinquante millions de morts, Fernandez, cinquante millions ! » Et soudain, les enjeux sociétaux du projet éducatif et des méthodes choisies pour le servir éclatent dans leur pleine dimension. Quelle société voulons-nous pour demain ? La réponse à une question aussi fondamentale commence au plus près de la relation éducative, en famille certes, mais aussi et peut-être surtout à l'école, lieu essentiel de socialisation de l'enfant. C'est en tout cas la conviction vibrante du professeur Gérard Bernadotte, « Vapeur » pour les intimes. Il n'était pas inutile, et nous en sommes gré au cinéaste Yves Hanchar, de rappeler cet enjeu éducationnel à l'heure où, en Europe, l'hydre de la peste brune refait surface, comme en France où le Front National fait presque jeu égal avec les grands partis démocratiques.

On sait que le choix de Freud a été celui du transfert dans la relation thérapeutique, au détriment de la suggestion hypnotique qu'il avait apprise à Nancy (1888-1889) chez Bernheim⁷. Certes, la notion et l'usage clinique du transfert ont évolué dans la théorisation freudienne. Marie Liévain en a rendu compte ce matin et Monique de Villers a montré tout à l'heure l'importance du complexe d'Œdipe dans cette relation. Qu'il me suffise ici de dire que le choix de Freud de s'appuyer sur les processus transférentiels dans la cure est d'abord le choix de favoriser, par une remémoration verbalisée, l'actualisation des éléments de la vie personnelle et sociale du patient. Appel est lancé au patient pour qu'il s'énonce, pour qu'il fasse œuvre de parole, qu'il dise, qu'il fasse savoir à lui-même et à celui qui l'écoute, la problématique singulière de son existence.

Pour le moment, je ne retiens que cette option décidée pour la singularité du sujet, qui caractérise l'éthique fondamentale de toute psychanalyse. L'analyste suppose à ce sujet un savoir. C'est pourquoi il invite celui-ci à dire ce qui l'interroge aujourd'hui alors

7 Hippolyte Bernheim, né à Mulhouse le 17 avril 1840 et mort à Paris le 22 février 1919, est un professeur de médecine et neurologue français, célèbre dans le cadre de l'histoire de l'hypnose et de la psychothérapie. (Source : Wikipédia)

qu'il est aux prises avec les insatisfactions de sa vie. Il appartient à l'analyste d'entendre dans ce discours les marques de ce que le sujet ne veut pas savoir et qui se répète de son quotidien dans ses modes de relation à l'analyste. Retenons que, pour la psychanalyse, ce qui est déterminant, c'est le choix de la subjectivité singulière et de ce qu'elle recèle de force désirante, de quête de satisfaction pour sa vie. Il s'agira, pour le sujet qui consent à cette démarche, de libérer de sa gangue la voie vers un accomplissement de désirs, vers des satisfactions.

Cette option pour la singularité est d'emblée affirmée dans le scénario. La consigne de travail donnée par le professeur à Matagne est explicite. « Il faut vous pénétrer de l'œuvre et l'emporter en vous. » « Vous et uniquement vous, mais la totalité de vous. » Voilà ce que cet enseignant attend de l'élève : pas un discours appris, mais une parole qui témoigne de l'*opération*, du faire œuvre de l'œuvre au cœur du sujet. Et pour nouer ce pacte entre son élève et lui, « Vapeur » va mouiller sa chemise, va engager sa subjectivité d'homme et de lettré. Il dit à Laurent l'urgence qu'il y a à lire Musset ; il dit ce que cette lecture requiert d'engagement, nuit et jour. Le pacte se scelle sur la révélation d'un trait qui confère à Vapeur une place d'exception dans ce lien singulier qui va unir le professeur et son élève. Le professeur révèle à Laurent Matagne qu'il était l'ami de son père, Gilbert Matagne, et que sa disparition a laissé un vide énorme : « une carcasse géante qui me manque ». Et d'ajouter : « il me semble qu'il aurait aimé cette rencontre. » C'est ici que se noue le lien transférentiel de Vapeur à Laurent et de Laurent à Vapeur. Car Vapeur dit la place particulière qu'a désormais Laurent dans le groupe classe. Il lui adresse un signe de reconnaissance majeure et qui fait mouche, car, sans le savoir clairement, il se place comme un jalon essentiel dans la quête de Laurent. Il lui reconnaît son lien de filiation à son père Gilbert Matagne. Ce faisant, il se pose en détenteur d'un savoir, le savoir de ce que cherche Laurent : qui est son père ? Qui est-il, lui, Laurent, s'il est le fils de cet homme-là, qu'il ne connaît pas ? Vapeur se donne comme receleur d'un savoir qui importe au plus haut point pour Laurent.

C'est à partir de cette séquence du tout début du film que nous pouvons comprendre la phrase laconique de Lacan définissant à nouveaux frais le transfert. Le transfert, dit-il, « c'est de l'amour qui s'adresse au savoir ».⁸ Voilà une formule qui mérite notre attention car elle condense plusieurs caractéristiques qui font rupture par rapport à une compréhension plus classique du transfert comme névrose.

En effet, le film nous laisse entrevoir que la quête de Laurent, dès lors qu'elle affronte la parole de l'enseignant, de Vapeur, s'ouvre à plusieurs chemins possibles. Ou bien Matagne s'enfonce dans une relation faite d'amour et de reproche à l'égard de ce père disparu quand il avait deux ans et qu'il répète à l'identique dans sa confrontation à Gérard Bernadotte. Ou bien, il s'engage dans une relation nouvelle avec ce professeur qui lui présente un nouvel objet de quête : trouver son style propre et devenir écrivain. Cette nouvelle version de l'amour de transfert dépasse la répétition des affects qui témoignent de sa fixation à une figure imaginaire du père disparu. Ce dernier fonctionne comme un Ghost, un fantôme qui le hante et fixe son désir dans une identification mélancolique. On peut en effet faire l'hypothèse que les échecs répétés qui émaillent le curriculum de Laurent sont l'effet de cette mise en berne de son désir, aliéné à cette figure toujours évanescence d'un père qui n'a pas su soutenir son désir jusqu'au bout, qui n'a pu que fuir et disparaître en héros.

Je ne résiste pas au désir de vous lire quelques strophes d'un poème de Musset, justement, où il est question de cette présence récurrente d'un double, témoin d'un deuil inaccompli. Ce poème, intitulé « La nuit de décembre » (1835)⁹, fait partie d'un recueil qui réunit quatre poèmes inspirés par sa liaison et sa rupture avec Georges Sand. Je vous lis les six premières strophes.

⁸ Lacan, « Introduction à l'édition allemande d'un premier volume des *Écrits* », *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 558.

⁹ Alfred de Musset (1810-1857), *Les Nuits : La nuit de mai ; La nuit de décembre ; La nuit d'août ; La nuit d'octobre ; Souvenirs. La Nuit de décembre* a été publiée pour la première fois en décembre 1835 dans *La Revue des Deux Mondes*.

*Du temps que j'étais écolier,
Je restais un soir à veiller
Dans notre salle solitaire.
Devant ma table vint s'asseoir
Un pauvre enfant vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.*

*Son visage était triste et beau:
A la lueur de mon flambeau,
Dans mon livre ouvert il vint lire.
Il pencha son front sur sa main,
Et resta jusqu'au lendemain,
Pensif, avec un doux sourire.*

*Comme j'allais avoir quinze ans,
Je marchais un jour, à pas lents,
Dans un bois, sur une bruyère.
Au pied d'un arbre vint s'asseoir
Un jeune homme vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.*

*Je lui demandai mon chemin;
Il tenait un luth d'une main,
De l'autre un bouquet d'égantine.
Il me fit un salut d'ami,
Et, se détournant à demi,
Me montra du doigt la colline.*

*A l'âge où l'on croit à l'amour,
J'étais seul dans ma chambre un jour,
Pleurant ma première misère.
Au coin de mon feu vint s'asseoir
Un étranger vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.*

*Il était morne et soucieux;
D'une main il montrait les cieux,
Et de l'autre il tenait un glaive.
De ma peine il semblait souffrir,
Mais il ne poussa qu'un soupir,
Et s'évanouit comme un rêve.
/.../*

Le travail de Vapeur sera de soutenir un au-delà de cette quête qui risquait de s'enliser dans un deuil inaccompli. Cela commence par cette manœuvre par laquelle il associe sa personne à celle du père disparu. Mais très vite, il interpelle Laurent et, sans ménagement, lui enjoint de se tourner vers de nouveaux objets d'investissement : la lecture de Musset, poète préféré du père de Laurent, puis l'écriture plusieurs fois remise sur le métier.

On apprend que tant le père de Laurent que son ami, le professeur Bernadotte, étaient des passionnés de l'écriture. C'est cette passion que Vapeur transmet et, ce faisant, il s'efface. Sa personne ne fait plus écran, permettant à Matagne d'aller vers un nouvel amour, celui qu'il va adresser au savoir révélateur de ce qui sera pour lui un désir accompli. Selon la très belle expression de Colette Soler¹⁰, la demande du sujet à son professeur n'est plus qu'il soit celui qui répète la figure du père, mais une demande « d'interprétation révélatrice » d'un au-delà de la répétition vers un nouveau rapport à ce qu'il veut pour sa vie.

Ce retrait du professeur au bénéfice de la personne de l'élève se joue en plusieurs occasions. J'en relève une, exemplaire. La pédagogie de Vapeur s'annonce très vite dans le film. Elle s'exprime lorsque le professeur dit à « Boulette » : « Je n'arrive pas à savoir qui vous êtes et ce que vous souhaitez ». Une petite phrase qui dit l'essentiel du choix pédagogique de Vapeur. C'est au nom de cette priorité qu'il va envoyer « paître » Laurent. « Allez trouver votre

¹⁰ Colette Soler, "Le transfert, après " http://www.champlacanianfrance.net/IMG/pdf/Mensuel38_CSoler.pdf

style et ne revenez pas avant ! » Et de préciser : « Aux vaches ! », entendons : sous la tonnelle, dans le pré qui entoure le château-école. L'enseignant a compris la nécessité d'ouvrir pour l'élève un espace propre, distinct du jeu social des complaisances où le moi idéal se mire dans la satisfaction qu'il attend du regard de l'autre. Un espace de jeu est donc ouvert pour Laurent, qui, loin d'être un lieu de réclusion, devient le laboratoire où Matagne construit son énonciation singulière. C'est un espace délivré de toute consigne normative autre que cette invite pressante à advenir comme « je ». « Wo es war, soll Ich werden »¹¹ : « Là où c'était, le je doit advenir », avait déjà dit Freud. C'est cet « espace potentiel » promu par Winnicott¹² que lui offre Vapeur et dont va s'emparer l'élève Matagne. Ce n'est plus une fixation imaginaire à l'autre perdu. C'est l'invention d'une subjectivité nouvelle qui se laisse guider par le savoir du maître, si et seulement si ce dernier l'accompagne dans ce mouvement en lui donnant les « retours » qu'il faut pour que son style s'affine. Cette scène où Vapeur envoie Laurent « aux vaches » est hautement symbolique de cette absolue nécessité pour le sujet apprenant de jouir de ce vide médian¹³, de cet espace ouvert et dépouillé de ces consignes accablantes qui persécutent l'élève au prétexte qu'il doit passer par mille procédures pour réussir à faire certifier ses apprentissages. De son séjour sous la tonnelle, Laurent gardera la mémoire d'un lieu privilégié pour se construire et inventer des mondes.

11 S. Freud, *Nouvelles Conférences d'introduction à la psychanalyse*, 31e conférence : « La décomposition de la personnalité psychique », [1933], Paris, Gallimard, 1984, p. 110.

12 Cfr D. W. Winnicott, [1975], *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Trad. Fr. C. Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard.

13 Cfr François Cheng, *Le livre du vide médian*, Paris, Albin Michel, 2004.

C'est par ce travail, par ce transfert de travail¹⁴, qu'il réalisera son œuvre : « L'homme posthume », l'advenue d'un homme après la mort du père. Les dernières séquences condensent ce qui finalise la trajectoire de Laurent. Lorsque Laurent lance à son professeur sa vérité sur son identité / « Je sais qui vous êtes : Gilbert Matagne », son professeur réplique : « Gilbert est mort. Gilbert s'est suicidé. Il n'arrivait pas à devenir celui qu'il voulait être, alors il est devenu quelqu'un d'autre. » Laurent n'a pas encore compris que son professeur n'est pas dans le déni de paternité. « C'est faux. Il est devant moi. » Et Gérard Bernadotte d'énoncer cette phrase énigmatique : « Ce n'est pas la vérité qui compte. Tu le sais bien à présent. » Ce n'est pas la vérité factuelle qui compte. Car la question n'est plus de savoir si Vapeur est son père ou non. La vérité qui compte, au terme de ce parcours, c'est la vérité symbolique. Vapeur a fait fonction de père pour Laurent. C'est cela qui compte. C'est ce savoir-là que Laurent a acquis en réalisant son désir d'écriture.

La séquence des signatures lors de la publication du livre de Laurent Matagne le confirme : « Pour Vapeur. Sans rancune. »

14 L'expression est de Jacques Lacan [1964], Acte de fondation, *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, pp. 229-232 et p. 236. Cf. Miller J.-A., « Remarque sur la traversée du transfert » (1990), *Revue de l'École de la Cause freudienne*, Actes, n° 18, Paris, ECF, 1991, pp. 28-30.

Questions et débats

Yves HANCHAR

Question au sujet de la manipulation :

Mettre en scène, c'est manipuler... (rires). Si je ne manipule pas, je ne fais pas de film (rires), car l'art est justement de placer, par exemple, une musique à des moments précis et de provoquer ainsi l'émotion. Tout cela est bien entendu assez calculé, pas à 100%, mais quand même. Par exemple, dans le film j'ai tenu à ce que Vapeur soit très marquant à un certain moment. Il est clair pour les élèves que souvent, il cherche à les entraîner dans l'imaginaire... Il a envie que ceux-ci le suivent dans cet univers. Et le fait que, naturellement, il mélange réalité et fiction est troublant, il est très « borderline ». Aussi longtemps qu'il estime que cela déclenche du positif chez l'élève, il considère qu'il a le droit de le faire ; C'est sa morale à lui, ce n'est pas la mienne... Mais voilà dans quelle position morale je l'ai placé.

Question au sujet de l'auteur :

Il y a le film, les personnages, l'histoire, mais il y a aussi l'auteur. Que pouvez-vous nous dire à ce propos ?

Lorsqu'on travaille l'écriture d'un scénario comme celui-là, on maîtrise totalement les premières étapes mais ensuite... Je pense que s'il mérite d'être tourné, le scénario doit vous dépasser à un moment donné, et les personnages que vous avez créés acquièrent une sorte de vie qui leur est propre et contre laquelle vous ne pouvez aller. C'est une chose étrange, un phénomène propre à la création qui peut donner des choses étonnantes. Dans mon premier film (« La Partie d'Échecs »), par exemple, je ne souhaitais pas que le personnage principal se suicide à la fin, pas du tout ! Et j'ai pleuré quand j'ai écrit cela. Les producteurs se demandaient si j'étais certain de vouloir

le tuer. « Tu ne veux pas faire un happy end ? C'est quand même magnifique les happy ends ! » Mais j'ai refusé car l'écriture implique l'inscription du personnage dans son code génétique, un vécu tout entier, un destin, sa biographie complète, tout ce qui le détermine, le constitue, et finalement, même si moralement vous ne souhaitez pas qu'il meure... S'il doit mourir, alors, on le fait mourir !

Question au sujet de la photo de famille :

La seule photo dans le film que Matagne a pu sauvegarder de son père vous appartient-elle ?

C'est l'accessoiriste du film qui a trouvé cette photo en chinant sur la « Place du jeu de balles » - les belges connaissent bien cette place à Bruxelles, qui est l'équivalent de Saint-Ouen en France, un marché aux puces. Lorsqu'il me l'a montrée, il m'a menti d'abord : « on l'a refaite avec Photoshop en remplaçant une des têtes par celle de Thierry Lhermitte, coiffé autrement » ; Moi j'étais surtout inquiet qu'on le reconnaisse trop... Finalement, il m'a avoué que c'était une blague et qu'il l'avait trouvée telle qu'elle ! (rires) ». « Allez, c'est bon alors, puisque tu m'as eu... ». Vous voyez, nous sommes encore face à de la manipulation... (rires). On a donc gardé cette photo et pour la petite histoire, Thierry a voulu la reprendre ensuite car il y tenait.

Question au sujet des castings :

*En tant que réalisateur, avez-vous vous-même participé au casting ?
Je l'ai trouvé excellent, du côté enseignant comme du côté élève.*

Oui j'ai assisté à tous les castings. Celui de la classe a été très long parce qu'on ne cherchait pas de simples figurants : tous ces jeunes gens devaient être tellement présents durant tout le film. Ils ont eu treize jours de tournage, ce qui est énorme. Il fallait surtout que le groupe soit cohérents, qu'on y croit, et qu'ils aient la patience aussi : pour des jeunes de cet âge, trainer là treize jours pour se voir peut-être trois secondes à l'écran... C'est difficile.

J'ai donc passé beaucoup de temps sur le casting de la classe... Ensuite, il a été difficile de trouver la pianiste et cela a un rapport avec ce que vous (Marie Liévain) disiez à propos du personnage

d'Isabelle Dunant. En fait, je voulais que ce soit une actrice qui sache vraiment jouer du piano, et ce n'est pas facile à trouver.

Certaines actrices sont d'accord d'apprendre Schubert, si elles ont le premier rôle. Mais ici, ce n'était pas le cas, il s'agissait d'un jour de tournage à peine... La production m'avait dit de prendre quelqu'un qui ne savait pas jouer : « si elle ne sait pas jouer, tu ne prendras pas les mains ». Mais selon moi, une femme qui joue et dans cette position par rapport à Matagne, devait installer autre chose, de l'ordre du rapport de séduction réel : la concentration d'un musicien qui joue dégage quelque chose de très érotique... Vous avez certainement pu le ressentir dans le film. Je voulais donc absolument que la comédienne qui incarne ce rôle ait cette concentration de musicienne quand elle joue. Heureusement, Alexandra Vandernoot, dont le père est un chef d'orchestre célèbre en Belgique et qui, enfant, a appris à jouer du piano, a accepté le rôle in extremis. Et c'est ainsi qu'elle joue vraiment le morceau dans le film.

En ce qui concerne les autres comédiens, je ne voulais pas de superstars mais des acteurs tronchus, de ceux qui dégagent physiquement quelque chose de particulier, qui frappe à l'instant où on le voit. Je n'avais pas le temps de m'appesantir longtemps sur leur psychologie, donc c'était intéressant de trouver des acteurs qui se caractérisent d'emblée.

Yves Hanchar est invité à partager sa réflexion au sujet des interventions qu'il vient d'entendre (Cf. : Partie 3, 4 et 5).

Je suis très impressionné ! Aujourd'hui c'est ma journée ! (rires)...

Je voudrais remercier les deux intervenants (Pr Guy de Villers et Monique de Villers) car j'ai été frappé de plein fouet par ce qui a été dit. J'aimerais revenir sur la dernière scène dont parlait Guy à la fin de son interventions, celle où Laurent Matagne dit : « Je sais qui vous êtes ! » : j'ai dû la réécrire quatre-vingt fois !

Si Vapeur parle bien au sens premier, tout ce que dit Matagne dans cette scène relève en réalité d'un troisième, voire quatrième sens. On sent qu'il se distancie complètement de Vapeur, par le dialogue. Par exemple, lorsque Matagne affirme à son encontre : « je sais qui vous êtes », cela peut être interprété dans le sens : « je sais que vous êtes Gérard Bernadotte » ; mais cela peut signifier aussi : « je sais qui vous êtes à l'intérieur de vous-même ».

Et les phrases suivantes sont toutes écrites de cette façon également : Vapeur lui dit: « vous saurez où me trouver ... » ; et Matagne lui répond : « je vous trouverai partout... ». C'est une phrase terrible parce qu'elle se comprend à un troisième niveau en réalité. Lorsque Vapeur lui dit : « vous saurez où me trouver », il le questionne sur un élément géographique. La réponse de Matagne, par contre, c'est bien plus que cela car elle signifie tout à la fois : « je vous trouverai dans ce que je fais, dans ce que j'écrirai, dans mon imagination »... et aussi « je vous trouverai peut-être dans l'autre, dans les gens que je rencontrerai ensuite et dans lesquels je vous verrai.... je continuerai de vous voir vous... ». C'est une des pires réponses qu'il pouvait donner à un enseignant car c'est une espèce de déclaration d'amour absolu ! Que peut faire de cela un enseignant ? Il l'a entraîné à ce point-là... et je trouvais cela émouvant à écrire.

Par ailleurs, tout ce dont il est question au sujet du complexe d'Œdipe m'a beaucoup troublé car c'était certainement présent inconsciemment lorsque j'écrivais le scénario, mais l'entendre d'une manière aussi claire, accessible et aussi évidente... était très fort pour moi.

Comme je l'ai expliqué précédemment, tous les scénarios que j'ai écrits commencent toujours par une nouvelle, ce qui est peu habituel car les cinéastes ne le font pas généralement. On attaque d'abord, classiquement, par ce que l'on appelle un synopsis, ensuite un traitement, puis une continuité dialoguée. L'inconvénient du système d'écriture au cinéma est que l'on ne peut écrire que ce qui sera entendu et vu. On est donc obligé d'utiliser des faits, des choses filmables et audibles. Par exemple, on ne peut pas écrire : « le personnage pense qu'il aurait mieux valu ne pas aller au rendez-vous qu'il avait hier avec sa grand-mère » car c'est absolument infilmable.

Sans arrêt, on est forcé de se référer à des choses très concrètes et c'est problématique car du coup, on se limite volontairement : comme on s'en tient à ce qui est visible, on le regrette parfois car finalement, les personnages manquent souvent de chair et les objets de cohérence, on a l'impression que le film n'est pas nourri.

Bref, je m'impose toujours de commencer par l'écriture d'une nouvelle où je me permets tout. Aussi le personnage peut-il parler à la première personne, par exemple. La nouvelle initiale fut écrite du point de vue de Matagne. De même que dans le film, tout est vu à travers son regard, il ne faut jamais l'oublier... C'est d'ailleurs une des difficultés du film. Et on pourrait imaginer la même histoire sous l'angle du professeur, mais ce n'est pas le cas...

En général, je ne lis pas ces nouvelles car c'est purement un croquis pour moi. Je ne l'ai jamais fait dans le cas de « Sans rancune ! »... Mais ici, c'est exceptionnel car on va tellement loin dans la recherche... J'aimerais donc vous lire un extrait de la nouvelle qui s'intitule « Vapeur » que j'ai amenée ici... C'est la scène de l'examen où ils se retrouvent attablés à l'extérieur. Je l'avais imaginée comme un duel verbal où l'on sent les deux personnages s'affronter à fleurets mouchetés... En réalité, c'est une sorte de combat entre père et fils et la façon dont je l'avais écrit a beaucoup de rapport avec ce qui a été exposé un peu avant. Comme vous le constaterez, c'est un style littéraire, ça ne correspond pas exactement à ce que l'on voit dans le film mais on y retrouve beaucoup d'éléments qui ont été placés ailleurs par la suite.

Extrait de la nouvelle « Vapeur »

L'examen oral

Le jour de l'examen oral de français, il fit chaud. Vapeur prit la liberté de s'installer à l'extérieur, sous l'ombrage d'un hêtre rouge, au beau milieu d'une large prairie. Il avait fait installer à cet endroit une table nappée de blanc, avec deux chaises de part et d'autre. Au fur et à mesure que l'après-midi avançait, il déplaçait ce mobilier pour rester à l'ombre.

Nous attendions cent mètres plus loin, couchés dans de hautes herbes. Toutes les demi-heures, Vapeur convoquait l'un d'entre nous. Arrivé à sa hauteur, il nous invitait à nous asseoir, d'un geste ample : on aurait dit un grand seigneur qui invite un convive à festoyer.

Mes camarades de classe manifestaient beaucoup d'appréhension avant leur passage. Il n'y avait ni cahier, ni livre : aucune matière théorique à réviser. L'examen nous mettait individuellement à l'épreuve et l'unique secours que nous puissions trouver était en nous-mêmes et c'est bien là une chose qui ne s'apprend pas en un seul jour d'épreuve. «Il sera à la fois trop tôt et trop tard. Trop tôt pour la maturité, trop tard pour l'acquérir», avait prédit Vapeur.

Les écoliers revenaient de leur entrevue en affichant des mines diverses. Gontrand estimait s'en être bien tiré à propos d'une question sur la parodie. Duriau s'en voulait de ne pas avoir très bien compris la citation de Radiguet que Vapeur soumettait à sa réflexion : «L'original, c'est celui qui essaie de faire comme les autres et qui n'y arrive pas». Le professeur trouvait pour chacun d'entre nous un sujet qui dépassait le cadre littéraire, qui nous caractérisait en quelque

sorte. La parodie pour Gontrand, c'était joliment vu pour un élève qui s'amusait toujours à imiter d'autres voix, d'autres attitudes que les siennes. Et l'originalité pour Duriau, visait son accoutrement maniéré : ses pantalons golf et ses chemises écossaises.

Vers cinq heures de l'après-midi, Vapeur envoya Lombard lui chercher une bouteille de Pouilly-Fumé. L'examineur s'accorda alors dix minutes de répit, se leva, inspecta les hautes futaies du hêtre rouge, se rassit et m'invita à sa table pour le face à face. Il renvoya Lombard chercher un second verre. L'examen débuta cette fois différemment.

- J'ai rencontré votre père à votre âge. Nous étions dans la même classe. L'université nous a séparé. Il a accepté de publier ensuite quelques uns de mes billets d'humeur dans son journal. Alors, nous nous sommes revus et notre amitié s'est renouée. Nous passions des soirées entières à refaire le monde. A la manière d'autres, mais eux, ont réussi, par malheur. Jusqu'à la guerre... Le Pouilly-Fumé, c'était son vin préféré. Il ne faut pas confondre Pouilly-Fumé, un vin de Loire, et Pouilly-Fuissé qui est un Bourgogne.

Vapeur resta une bonne minute prostré dans une attitude nostalgique, comme s'il revivait un bel instant du passé.

- Et comment était-il, mon père ?

- Comme toute personne qui est gaie au dehors et triste au dedans, ironique. Mais alerte tout de même, je veux dire, dans l'action. «L'urgence n'attend pas, l'urgence n'attend pas», eh oui... Votre père était un homme sévère. Il était autoritaire, plutôt à droite. Il est parti se battre par nationalisme plutôt que par antinazisme. Mais je pense que s'il avait survécu, il se serait assoupli ensuite. Peut-être tout simplement parce qu'il aurait été plus heureux...

- Pensez-vous qu'il nous regarde à cette table ?
- Peut-être. Buvons à sa santé ! «Le temps d'apprendre à vivre, il est déjà trop tard.» A la tienne Pirouette !
- Il vous parlait de moi ?
- Oui. Il m'a même fait promettre de... Avant de partir pour Londres, il ne savait pas s'il reviendrait. Alors il m'a dit : «Tiens bien Laurent sous ta lointaine et sainte protection». C'est moi qui ait obtenu l'autorisation de vous faire venir ici. Mais vous êtes un tank, vous n'avez besoin d'aucun appui. Que voulez-vous faire ensuite ?
- Je voudrais devenir écrivain.
- Je suis sûr que vous y arriverez.
- J'aimerais rentrer en Philosophie et Lettres, à l'université de Liège. Peut-être pourriez-vous m'aider. Ma mère ne croit absolument pas à ma vocation. Vous serait-il possible de la rencontrer et de la convaincre ? Vous connaissez ma mère ?
- Oui, je... Je vous promets de lui écrire à ce sujet. Ce n'est pas la peine de la faire venir. Elle habite toujours Bruxelles ?
- Si cela vient de vous, vous qui étiez un ami de mon père, elle sera d'accord, j'en suis sûr. Et vous voir, ce serait...
- Je vous promets de lui faire parvenir... mes observations. Parce que c'est une excellente idée. De quoi parlerait-il, ce premier roman ?
- De l'imposture. Au début du récit, on verrait un héros. Au milieu un traître. Et à la fin, on ne pourrait plus discerner ce qui est de l'ordre de la trahison ou de l'héroïsme, les deux se confondent.
- Ce n'est pas une bonne idée, parce qu'il y a toujours un dernier masque.
- Il n'y aurait même pas de dernier visage.
- Il doit bien y avoir une image, une couleur, un air de musique.
- On enlève le dernier masque, et derrière, il n'y a rien.
- Il y a toujours soi.

- Non, rien. De l'air, de la vapeur.

Les dernières répliques de cet échange furent lancées vivement, comme un duel. Ensuite, une sorte de terreur passa sur le visage de Bernadotte, en un éclair. Mais il se reprit en une seule seconde, en fait, cet homme adorait qu'on lui tienne tête.

- Et vous, quel sera votre rapport à l'écriture ?

- Essayer de donner sous différents points de vue, l'idée de ce qui n'est pas représentable dans la vie.

- Je veux plutôt parler de vous en tant que sujet «exceptionnel» face à cette représentation.

- Si l'on en revient à moi... Moi, ce n'est pas la question en elle-même.

- Ce que vous dites, cela vient bien de vous. C'est vous qui le formulez.

- Non. C'est vous qui dites que c'est moi qui le formule. Ça ne veut rien dire d'autre que la gêne devant ce qui est formulé.

- Alors, vous voyez bien qu'il y a toujours un dernier masque.

Vapeur éclata d'un grand rire vainqueur. Je souris aussi, car je savais que s'il avait gagné la partie, je ne l'avais pas perdue, et que c'était cette égalité qui provoquait toute cette jubilation. Il termina son vin blanc en trinquant avec moi.

- Adieu, Matagne. Je suis triste de vous lâcher dans le vaste monde.

A propos des mots « obsession » et « style » :

Le mot style semble un mot clé dans le film. Le garçon, par exemple, est obsédé par ce manque du père, il mène une enquête policière pour retrouver le père et c'est à travers ce style qu'il le retrouve peu à peu et qu'il va le dépasser en surmontant cette obsession et devenir un sujet. Donc, il va se détacher de cette massification expliquée tout à l'heure.

D'autre part, par rapport à cette figure de père, Vapeur est obsédé par le fait de ne pas être écrivain, il n'a pas réussi à être écrivain, il est plutôt soldat dans la masse, il a obéi aux instructions. Il fallait se battre, il s'est battu et il est entre guillemets mort ou, en tout cas, il a disparu. Et il est revenu, il est ressuscité de ces cendres-là comme un autre, un autre en lui et donc quelque part le père devient aussi cet autre et il trouve son style. On peut dire un style ludique, théâtral, un style autre que lui-même mais tout en restant lui-même quand même.

Mais puisque un style ne peut se singulariser en tant que soi-même, il faut toujours un spectateur, il faut toujours quelqu'un d'autre pour le reconnaître et donc, le garçon va trouver son style romancier à travers le père qui après tout l'a aidé, mais le père également va retrouver son style et donc se libérer de cette obsession de soldat, de raté à travers le regard du fils. Tous les deux, finalement, à travers le style romancier et ludique, se libèrent de cette massification : ils se singularisent grâce à ce style et deviennent sujets ontologiques à part entière.

J'ai adoré le mot « style » : c'est un mot qui était très à la mode dans les années 50. Les gens demandaient : « c'est quoi le style ? » Et assez curieusement, c'est un mot très contemporain aussi. Je l'ai remarqué lors de stages avec des jeunes, quand se pose la question difficile de définir qui l'on est... Cette question évoque peu de choses en réalité chez les adolescents alors que c'est vraiment une question centrale. En revanche, quand on demande : « c'est

quoi ton style » ? Ton vrai style ? Pas le truc que tu as copié, fabriqué, ton style à toi, c'est quoi ? », ils trouvent alors davantage de réponses, cela les pousse à la réflexion car le jeune est obligé de se voir au-delà des apparences. Ce qui est paradoxal, en réalité, car le mot « style » semble plutôt faire référence à l'extérieur, à l'emballage. Pédagogiquement parlant, c'est très intéressant car ce mot va bien au-delà !

A propos de la ceinture :

La ceinture qui reste parmi les objets du père, cela a-t-il une signification symbolique ? Il n'y pas de pull, pas de paire de gants.. alors, pourquoi la ceinture ?

La ceinture me paraissait un objet touchant, c'est tout de même une partie très intime chez un homme, me semble-t-il... Dans la nouvelle dont je vous ai lu un extrait, il y avait tout un jeu avec des boutons de manchette. Il ne se trouvait dans la boîte qu'un bouton de manchette. Le second, Matagne le remarquait mis en collier, porté par la maîtresse de son père. Cet objet l'aidait à faire le lien puisque par définition le bouton de manchette est une chose duale, il ne pouvait pas y en avoir qu'un seul. Initialement, c'était comme ça... Mais au cinéma montrer cela devenait difficile car, pour le spectateur, un bouton de manchette seul peut très vite s'interpréter comme une bague ou un bijou quelconque. On ne comprend pas nécessairement de façon immédiate que c'est un bouton de manchette. Donc, j'ai abandonné cette idée.

Je voudrais revenir sur ce que disait Guy de Villers tout à l'heure, au sujet de la « vérité » symbolique. Les producteurs m'ont beaucoup reproché pendant le tournage du film que Vapeur ne dise pas à la fin ce que le spectateur attend : « ok, tu m'as démasqué, je suis ton père ». En réalité, j'ai toujours eu beaucoup de scrupule à le faire. J'ai d'ailleurs répété deux versions : celle que vous avez vue et une autre pour les producteurs puisqu'ils me le demandaient, où, à la fin, Vapeur arrive dans le champs et dit à Matagne : « je t'avoue tout, je suis ton père, tu m'as trouvé ». Finalement, j'ai choisi la

version où il ne dit rien ouvertement. Ce n'est pas par pudeur ou par souci de créer un effet de style dans le scénario. En fait, j'ai eu le sentiment, peut-être à tort, qu'en maintenant une forme de mystère par rapport à son identité, Vapeur ménageait une zone intermédiaire où la pédagogie pouvait se prolonger : « ce n'est pas parce que l'année se termine, le cours se termine, notre rencontre prend fin, que tout à coup les choses s'arrêtent ». Le mystère suscite toujours des questions, une curiosité qui ne peut s'arrêter. Une fois qu'il en a pris conscience, Vapeur essaiera jusqu'au bout de maintenir cette énigme car il sait que ce sera le petit moteur futur de Laurent.



Lycée Notre Dame de Sion
Salle de Spectacle *Gösteri Salonu*
Cumhuriyet Caddesi 127 Harbiye 34373 İstanbul
Tel : (0212) 219 16 97 www.nds.k12.tr

